

SGRAFFITES ENCRES & SANGUINES

MARC CHENETIER

OFF-SHORE/PRESSES DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

SGRAFFITES, ENCRES & SANGUINES

neuf études sur les figures de l'écriture
dans la fiction américaine contemporaine

La photographie de couverture (« Mur à Venise ») est de l'auteur.

© Presses de l'École normale supérieure
45, rue d'Ulm, 75005 Paris
ISBN 2-7288-0195-9

Marc Chénetier

SGRAFFITES, ENCRES & SANGUINES

neuf études sur les figures de l'écriture
dans la fiction américaine contemporaine

PRESSES DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
45, rue d'Ulm — Paris
1994

*A la mémoire de Claude Richard,
et pour mes amis de gros temps.*

« I look for the forms
Things want to come as. »

A.R. Ammons

Les chapitres de ce livre ont connu différentes versions, en langue anglaise le plus souvent, dans diverses revues américaines et françaises. Bien qu'ils aient été adaptés, modifiés et réécrits, je tiens à remercier ici chaleureusement les publications amies qui en avaient accueilli les premières moutures : les Cahiers de Fontenay (9), Critical Angles (1), Delta (7), Qwerty (2), The Review of Contemporary Fiction (3, 4, 6), The Rhetoric of Fiction (5), et TLE (8).

Table

Introduction	11
I. SGRAFFITES : LES BLANCS	19
1 — Raymond Carver : l'imminence et la réserve	21
2 — William H. Gass : traces, sgraffites, blancheur du texte.....	47
3 — Toby Olson : motifs, dessins, haleine blanche	65
II. ENCRES : INSCRIPTIONS	87
4 — John Hawkes, graphiste : la plume et la peau	89
5 — William H. Gass : la cage et la plume	109
6 — Alexander Theroux : passion et figures	127
III. SANGUINES : CORPS ET ECRITURE	151
7 — Stanley Elkin : le livre-écorché	153
8 — William S. Wilson : les champs opératoires	175
9 — John Barth : la langue contrainte	191
Parabole	203

Introduction

En 1991, William H. Gass publiait le petit catalogue d'une exposition d'œuvres littéraires (essais, romans, poèmes, correspondances) organisée à la Olin Library de Washington University (St. Louis, Missouri). Parmi ses commentaires des *Cinquante Pilier Littéraires* où il disait avoir appuyé, sa vie durant, ses constructions esthétiques, figurait un petit texte sur « L'homme de neige » de Wallace Stevens. Le premier vers de ce poème, y lisait-on, « rend véritablement justice au « m » et au « n » du titre (« The Snowman ») : « One must have a mind of winter »¹.

Peut-être, à l'inverse, ai-je inconsciemment voulu, d'un titre, et en mineur, faire écho aux jeux des formes et des thèmes dans l'œuvre d'un certain nombre d'écrivains américains contemporains que j'admire, « rendre justice » au « g », au « r », au « an » et au « s » qui me les font, pour une raison ou une autre, juger « grands » : « Sgraffites, encres & sanguines »... Dissémination et cristallisation, contagion mimétique des modes d'inscription qui ont eu la faveur des auteurs étudiés, façon de « parler de » en « faisant comme »... Mime du geste critique qui en double un autre, toute œuvre littéraire conséquente faisant largement prendre en charge ses thèmes par les formes dont elle se dote et qui, plus que tout, la constituent. « Formes-sens », « formes homologues », « la phrase comme dramaturgie du sens »², figures...

Car la littérature, ce serait presque toujours « faire comme » dès lors que l'on comprend qu'il n'est guère possible de « parler de », sauf à se condamner à de plates transitivités, voire de redoutables redondances ; de même Cézanne, en peinture, ne prétendait-il rendre qu'un certain type de *rapport* entre l'œil et la nature, en établissant un autre, comparable, homothéti-

¹ « Il faut avoir un esprit d'hiver » (*Poèmes*. Wallace Stevens, Montpellier : Delta, 1988, tr. N. Blake et H. Kaddour, p. 19). Il sera question de ce texte dans le chapitre 2.

² Laurent Jenny, *la Parole singulière*, Belin : 1991, p. 173.

que, entre l'œil et la toile³ : dans tous les cas, mettre en scène et/ou en formes ce que l'on ne saurait véritablement dire ou montrer. Ainsi tel recueil de nouvelles de Raymond Carver n'exige aucunement qu'on « lui parle d'amour », quoi qu'on en dise l'invite impérative de son titre français⁴. Il tente seulement de circonscrire « de quoi l'on parle lorsqu'on parle d'amour » (*What we talk about when we talk about love*), de prêter des formes lisibles à ce qui, précisément, ne se laisse pas cerner. La langue anglaise admet une certaine intransitivité de la préposition « about » qui pourrait nous être précieuse pour dire à la fois le dessein et le dessin des textes dont il sera question ici. *To be about something, to write about something*, c'est « parler de quelque chose », ou en écrire. Mais *to walk about*, c'est errer, tourner autour, définir par encerclement un centre absent ou sans intérêt, et *to potter about* c'est vaquer sans but. *To talk about*, dans cette perspective, ce ne serait pas « parler de » quoi que ce soit, mais déblatérer pour ne pas dire, cadrer de paroles, autant que faire se peut, ce qui par son importance même ne peut qu'échapper aux mots disponibles. Et *writing about*, dans cette logique de langue, ce serait tenter de s'approcher de ce que l'on ne peut toucher, tracer la forme vague de l'indéfini, border le réel de symbolique, figurer l'asymptote à laquelle, nécessairement, se réduit le « dire ». Un peu comme si on lisait sous le « Il s'agit » de l'idiome français, non l'annonce d'un objet du discours, mais une manière de rétroaction, de réflexivité définissant un sujet par sa seule activité. Où le geste ferait sens plutôt qu'il ne le désignerait, figurerait au lieu de représenter⁵. Ainsi la peinture moderne ne parle-t-elle jamais véritablement que d'elle-même, ainsi l'écriture de notre temps se commente-t-elle en se trouvant. « Où des mots nous manquent, toutes choses se précisent », nous dit un poète⁶. Encore faut-il alors en dessiner les formes. J'avoue n'avoir jamais vraiment compris que l'on dise « figuratif » un art confiant dans les pouvoirs de la représentation mimétique et « abstrait » celui qui choisit de ne s'en remettre qu'aux figures pour concrétiser l'absence.

Approche poétique de la fiction, donc ; étude d'un faire, sans états d'âme. On a préféré parler du littéraire en prétendant que le reste est littérature. Des thèmes « officiels » affichés par les œuvres étudiées ici, il ne sera pas fondamentalement question, même s'il est ici ou là nécessaire d'y avoir recours, même s'ils se retrouvent toujours filigranés, *in fine*, sous les formes auxquelles ils ont été contraints d'avoir recours. On procédera plutôt, ici et là, à une

3 Voir le chapitre 8.

4 *Parlez-moi d'amour*, Mazarine : 1986, tr. G. Rolin. Voir le chapitre 1.

5 « Activité » que Laurent Jenny définit fort bien : « Appelons donc “figural” le processus esthético-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité ». (*la Parole singulière*, Belin : 1990, p. 14). Ou encore : « Réalisant » la langue, la parole la « met en œuvre » dans la figuralité. Répondant à un événement du monde, elle se déploie comme un événement du monde ». (83n)

6 Jean-Michel Maulpoix, *Dans la paume du rêveur*, Fata Morgana : 1984, p. 42.

traversée des thèmes vers la trame du texte, car il semble bien que « la réconciliation des mots et des choses vien[ne] du dedans du discours », que, sans doute, « le figural [a] pour fonction de prévenir leur divorce, en manifestant que les mots et les choses appartiennent à un seul monde »⁷. Il ne sera pas plus question, à proprement parler, de cette sorte de redoublement — ou de déboîtement — thématique que constitue la pratique de ce que l'on a appelé la « métaction » : retour, occasionnel ou constant, thématisé dans l'œuvre, sur le romanesque en train de se faire, auto-réflexivité de certaines nouvelles de Robert Coover ou de John Barth, affichage des codes narratifs, « récit spéculaire »⁸, mises en abîme et « faux-monnayages » divers, chasse à l'illusion, exhaussement du « soupçon », narcissisme ou auto-érotisme assumé, explicite, programmé, du texte de *Willie Masters' Lonesome Wife* (Gass).

Non. Plus que la métaction — équivalent dans le récit de ce que Paul de Man appelait, du côté de la réception, des « *Allégories* de la lecture » : on pourrait alors parler d'« allégories de la composition » —, ce qui nous intéressera ici, plutôt que sa thématisation, ce sera la *figuration* du geste d'écriture à laquelle l'exposition de tout thème, fût-il « abîmé », contraint parfois d'intéressante façon⁹. M'attachant, depuis des années, à quête dans les productions les plus novatrices du temps les contributions de la littérature américaine à une réflexion générale sur la fiction et ses problèmes, à glaner dans la variété des œuvres, et surtout par-delà les appellations plus ou moins contrôlées (post-modernisme, métaction, minimalisme...), un certain nombre de préoccupations symptomatiques, j'ai maintes fois été soumis à cet effet dont je ne devais qu'après coup apprendre que Valéry l'avait très exactement décrit : « J'entends, par “effet le plus désirable” [...] celui que produirait une œuvre dont l'impression immédiate qu'on en reçoit, le choc initial et le jugement que l'on en fait à loisir, à la réflexion, à l'examen de sa structure et de sa forme, s'opposeraient entre eux le moins possible ; mais au contraire, s'accorderaient, l'analyse et l'étude confirmant et accroissant la satisfaction du premier contact »¹⁰. D'un « choc » maintes fois éprouvé, donc, d'un « jugement » inaltérablement favorable sur nombre d'œuvres contemporaines, la « valeur » et la « satisfaction » se confortaient au fil du temps d'y lire les constantes et la solidité d'une poétique. Et pour variés que pussent être les outils critiques auxquels j'avais recours pour leur faire avouer leurs secrets, toujours revenait, obsessionnel, polymorphe, ce combat de l'encre et de la blancheur du support, figuré de multiples manières chez des auteurs dont les

7 Jenny, *op. cit.*, p. 56.

8 Je vole l'expression au livre de Lucien Dällenbach (Paris : Le Seuil, 1977).

9 En retour, « le figural rappelle... le discours à son motif ». (Jenny, *op. cit.*, p. 111).

10 Paul Valéry, « Discours sur l'esthétique », *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. I, p. 1303. Décélérerait-on dans cette distinction précise les raisons pour lesquelles critique dite « journalistique » et critique dite « universitaire » sont si rarement au diapason ?

dissemblances esthétiques étaient par ailleurs considérables. Comme si, en littérature de même qu'en peinture — le retard traditionnel de la première sur la seconde ayant été comblé —, l'heure n'était plus, *en tout état de cause*, à l'anecdote, à l'ameublement, aux coloriages pré-circonscrits, aux feintes profondeurs du trompe-l'œil, aux bavardages ou aux seules idées, mais à l'intransitif, au pur chromatisme, à la gestuelle, à la surface, aux inscriptions. « All-over », « American graffiti » ; « action writing », peut-être, performativité accrue en tout cas ; recherche sur les possibles demeurant dans les formes quand on en a fini des pratiques de langue que Mallarmé disait « commerciales ». Cy Twombly, Jackson Pollock, Mark Tobey...

Il ne s'agira donc pas ici de suggérer un quelconque rapprochement d'esthétiques très contrastées, mais bien plutôt de procéder à une approche unifiée de pratiques qui demeurent distinctes. On déviera ainsi la question posée aux œuvres, un peu à la manière dont l'Oncle Toby, dans *Tristram Shandy*, dévie celle de la Veuve Wadman : « *Où avez-vous été blessé ?* », lui demande-t-elle pour s'enquérir de la partie de son corps endommagée à la guerre. Et Toby de pointer du doigt non pas son aine mais, sur la carte, la ville de Namur où il a combattu... Répondre « de travers », prendre « à travers » le champ. Oui, parler « à travers » et ici, nécessairement « à tort » : en inversant aussi le sens de cette déviation, renvoyer vers « le corps »¹¹ les questions posées à « la carte », et les questions posées aux textes achevés vers les primes raisons de désirs d'inscrire ou de ne pas inscrire. Déplacer la question de « ce dont on écrit » (*what one writes about*) vers celle des matériaux et des gestes permettant de le faire. Car tels sont la portée et les enjeux des pratiques récentes. Que Barth nous entretienne du « principe des moyens métaphoriques » et de « la forme significative » ; que Gass loue la prose de Sir Thomas Browne pour « ne s'être pas encore abaisnée aux divertissements fictionnels, mais s'être intéressée, comme Montaigne, au théâtre et à la danse des idées », ou celle de Wittgenstein pour être « une logique qui nous est livrée sous forme de musique » ; que DeLillo avoue avoir voulu que tel de ses livres « devienne ce dont il parlait » [*become what it was about*] ; que Pynchon écrive des phrases bancales pour dire que le réel boîte ; ou que Carver, prenant, au pied de la lettre l'étymologie commune du « montrer » et du « monstre », s'acharne à suggérer ce qui menace et ne peut être représenté : tous écrivent, comme le dit A.R. Ammons, « en cherchant les formes sous lesquelles les choses veulent advenir ».

Ce qui ne signifie aucunement que les œuvres dont il est question ici aient nécessairement grand-chose à se dire, ni même que leurs auteurs constituent de quelque manière une société d'admiration mutuelle. Ainsi entendis-je un jour tel d'entre eux accuser par téléphone l'un des autres d'avoir, à lui

¹¹ Bernard Malamud disait : « Le style coule des doigts. L'œil et l'oreille approuvent ou amendent ».

seul, fait faire un bond de cinquante ans en arrière à la littérature américaine ; et les avis de chacun, naturellement, divergent sur la qualité, l'importance et l'évolution des œuvres de chacun des autres. D'aucuns ne manqueront donc pas de me faire grief de les avoir placés en une compagnie qu'ils jugeront mêlée ou douteuse... La variété de leurs choix esthétiques — de la « réserve » de Carver et de l'ascétique sécheresse de Wilson aux luxuriances et aux emportements de Theroux et d'Elkin, en passant par l'abstraction d'Olson, les sensualités de Gass et de Hawkes — n'est nullement réduite par leur recours commun aux figures de l'écriture : elle porte au contraire témoignage d'un souci qui déborde les pratiques particulières traitant de référents souvent en opposition diamétrale.

Ce qui ne signifie pas non plus que ces œuvres, retenues pour la valeur qu'on leur accorde, constituent le seul corpus possible, tant il est vrai qu'elles témoignent exemplairement de préoccupations plus largement partagées. Et puis, que vaudrait l'affirmation qu'on s'est appuyé sur le travail des « plus grands contemporains américains » pour composer un ensemble où ne figurent, ni Gaddis, ni McElroy, ni Barthelme, ni Pynchon... ? Et nul ne veut non plus prétendre ici que la production de chaque auteur considéré vaut, en volume, en qualité ou en notoriété, celle des autres. Mais depuis quand — hormis dans certaines officines d'Outre-Atlantique — le critique pécherait-il en s'intéressant à des œuvres non encore canonisées ? Depuis quand manquerait-il à son devoir — hormis s'il le voyait dans la simple promotion éditoriale ou journalistique d'auteurs popularisés à grand renfort de clichés — en invitant à des lectures du complexe, en désignant les procédés d'art chez des écrivains lus pour d'autres raisons, en tentant d'attirer l'attention sur ce que Jean Paulhan aurait sans doute appelé des « livres-que-c'est-la-peine » ?

Ce qui ne signifie pas, enfin — est-il besoin de le dire ? —, que l'immense intérêt que l'on porte à ces œuvres dépend exclusivement du fait qu'elles illustrent de façon plurielle le désir et la logique de l'inscription dans l'espace littéraire qui unifient ces études, les ayant provoquées. Il n'est pas moins légitime de lire Carver parce qu'on s'intéresse au milieu qu'il dépeint, Olson en raison de la qualité de ses intrigues, Gass parce qu'il est pratiquement le seul à parler comme il convient du « cœur du cœur du pays », Wilson parce qu'on s'intéresse à la forme de sa pensée, Hawkes pour ses structures impeccables, Elkin ou Theroux parce qu'ils sont — aussi — drôles à pleurer. Non moins légitime, donc. Moins intéressant *littérairement*, sans plus. Car je tiens avec Valéry — même si je doute d'être parvenu comme il le recommande à ne point « opiner » — que s'il est tout naturel de s'intéresser à une œuvre pour sa *valeur*, il revient au critique de s'interroger sur son *mérite* :

La critique, en tant qu'elle ne se réduit pas à opiner selon ses humeurs et ses goûts, — c'est-à-dire à parler de soi en rêvant qu'elle parle d'une œuvre, — la critique, en tant qu'elle *jugerait*, consisterait dans une comparaison de ce que l'auteur a entendu faire avec ce qu'il a fait effectivement. Tandis que la

valeur d'une œuvre est une relation singulière et inconstante entre cette œuvre et quelque lecteur, le *mérite* propre et intrinsèque de l'auteur est une relation entre lui-même et son dessein : ce mérite est relatif à leur distance ; il est mesuré par les difficultés qu'on a trouvées à mener à bien l'entreprise¹².

Et il ajoute — nuance essentielle sans laquelle j'aurais scrupule à avancer les pages qui vont suivre, s'agissant de certains auteurs : « L'objet d'un vrai critique devrait être de découvrir quel problème l'auteur (*sans le savoir ou le sachant*) s'est posé et de chercher s'il l'a résolu ou non »¹³. James, au demeurant — dût-on insister, pour juger de la pertinence de tels propos, sur la nécessité d'origines culturelles et nationales identiques — ne disait pas autre chose : « Grant the *données* ; judge the execution » [Accepter les principes ; juger la mise en œuvre]. Et l'on se risquera à supposer que son intérêt pour certaine « correspondance des arts » l'aurait fait envisager les conversions suggérées par mon titre sans trop de grogne ni déplaisir...

*
* *

« Sgraffites, encres & sanguines ». Derechef. Et de plus près. Cette triade n'est pas née des seules exigences et séductions de l'euphonie. Ces termes m'ont paru de nature à décrire trois types de figuration de l'acte d'inscrire, à suggérer diverses façons de donner une traduction sensible, quasi physique, à des préoccupations d'écriture voisines qui ne sont jamais, bien entendu, étrangères à celles des thèmes apparents. Métaphores, certes ; un tant soit peu procrustéennes de surcroît : pour qu'il en fût autrement, il aurait fallu renoncer à la fois à toute image — à tout langage, à dire vrai — ainsi qu'à tout regroupement. Le poète Robert Creeley a beau nous expliquer que « rien ne trouvera sa vraie place si nous partons du principe qu'il y a déjà une place pour chaque chose », et la spécificité de toute création littéraire nous encourager à nous défier à la fois des débraillements de la métaphore et des corsets des catégories, il fallait néanmoins que la variété des pratiques se tempérât pour l'exposé de l'évidence de voisinages, sinon d'affinités.

« Sgraffite », par conséquent, et pour commencer : « procédé de décoration murale en camaïeu, par grattage d'un enduit clair sur un fond de stuc sombre », nous précise le dictionnaire Robert. Ainsi, « le Gamin aux Peder-sen », de William Gass : une immense étendue blanche qui ne commence à signifier que de faire surgir formes et teintes des dessous, que d'être rayée, striée, barrée — traces d'une bouteille de whisky brisée dans de la neige qui fond, empreintes d'un traîneau, macules terreuses, marque d'un sabot brun qui émerge, mystérieuse menace d'une tache jaune surgissant ça et là... Stries

¹² Valéry, *Tel Quel, Oeuvres Complètes*, Vol. II, pp. 479-80. C'est Valéry qui souligne.

¹³ Id., p. 558. C'est moi qui souligne.

d'une pâte à pain, langues d'un feu intérieur, soleil pâle lézardant des congères. Peinture « à fresque », en vérité, qui, d'emblée, rendit irrésistible cette mise en équivalence. Les « égratignures » du « sgraffito », de même, faisaient moins penser aux blessures secrètes des protagonistes mutilés de Carver qu'aux murs chaulés des cachots conservant les bistrots de noms gravés du bout d'un clou : « sur les murs de la prison du langage, j'écris mon nom » ? « La réserve » qu'explore le premier chapitre, c'est, d'une certaine façon, la condition même du sgraffite, la logique de l'inscription « en creux » sur de l'indéfini renvoyant à une négativité omniprésente dans les nouvelles. L'haleine blanche des raconteurs d'histoire qui emplit les romans d'Olson — comme un gaz, toujours, envahit l'espace disponible — efface et noie à ce point le détail que motifs et dessins, les lignes, les angles et les torques d'une géométrisation forcenée n'apparaîtront clairement qu'à une vue d'ensemble : alors, sur le blanc des fonds, s'organiseront les formes et les signes qui percent cette brume de récits. Dans ces trois chapitres, il est question de textes où, toujours, il s'agirait de faire apparaître un système de signification dont les traces émergent, se lisent sous le blanc qui les couvre ; les signes seraient ainsi comme en latence, un peu à la façon dont les volumes, selon Praxitèle, venaient au jour d'être dégagés de ce qui, dans le marbre, n'était point eux. L'Aphrodite de Crète ne surgit pas des flots, mais de la pierre qui la dissimulait. Ici, se dissipent haleines, vapeurs et rumeurs (Olson), se craquelle une surface (Gass), s'écaillent la réserve (Carver) et se dessinent les motifs d'une intrigue (Olson), les signes d'une menace (Gass), l'imminence de bouleversements (Carver) ; se révèle, en tous cas, au travers de blanchements partagées, le dessin de ce qui n'est plus recouvert. C'est l'inscription du négatif (Carver), du doute (Gass) et de l'incertitude (Olson). Dire le mouvant, l'indéfini, l'ouvert, c'est écrire sur le revers froid des surfaces. Le « fingere » de la fiction reconduit ici presque explicitement les doigts *[fingers]* et la glaise de ses origines. Fausse étymologie, éloquent voisinage.

Des « encres » qui métaphorisent le deuxième mode, explicite et positif, de l'inscription, peut-être serait-on bien avisé de se rappeler qu'elles ont leurs sources étymologiques — vraies, cette fois — dans la brûlure et la causticité (*egkainein*). Sans doute, comme les fusains, tiennent-elles leur noirceur d'avoir connu le feu. C'est par le bout de la plume d'où sort l'encre *[the ink end]*, quand ce n'est pas par le plomb d'une « grise mine », que les narrateurs de Gass exercent leur contrôle et leur empire sur le monde qui les entoure. Cadres. Fenêtres. Mots-croisées. Un « penning in » polysémique dit chez ces « détenus » de l'écriture à la fois l'enfermement par la plume et l'inscription violente d'une vision tyrannique [*pen*, c'est bien sûr la plume, mais c'est aussi le cachot]. Chez le narrateur de Hawkes, la brûlure est solidement référentielle, qui lui a inscrusté dans la chair un tatouage. Il n'est guère, dans *Cassandra*, de voie qui ne soit explorée aux fins d'acquérir une « deuxième peau », vierge de toute inscription, et l'écriture s'incline et se décline sur toute une variété de supports. Et dans le cadre de la fenêtre qui circonscrit son monde

et sur le bord de laquelle reposent ses pieds, Skipper trace ses paraphes *[flouish]* d'un poignet délié. La douleur qu'il y a à écrire la passion s'accommode mal, chez lui, d'un hédonisme gêné. Dans le livre d'Alexander Theroux, en revanche, la douleur résulte de « passions » véritables et contradictoires et les marques mêmes de brûlures antérieures ne peuvent être cautérisées qu'au feu d'une véritable pyrogravure. L'encre se fait exorcisme et la figure devient le seul moyen d'une vengeance que nulle activité discursive ne saurait accomplir. Peut-être, soumis aux tortures du cœur, sa santé mentale ébranlée par le chagrin, l'écrivain a-t-il ici toute raison de se réjouir que son cerveau, à l'instar de celui du poulpe, ne fasse « qu'un sixième de son sac à encre »...

« Sanguines », enfin, seraient ces œuvres qui rapprochent explicitement la carnalité des corps de l'activité d'écriture et de profération. Démantèlement, chirurgie, cicatrices (Wilson), fascination de l'organique et de la chair (Elkin), corps violés, langues coupées, sens torturés, langue contrainte (Barth). Trois crayons pourpres font violence au langage et, contemplant les corps écrits, nous disent ce qui les mine. L'encre noire le cède au rouge de l'hématite. Les signes exhibent leurs dépoilles, la langue ses articulations, les mots la forme des lettres et des bruits dont ils sont faits. Dissections, écartèlements, dispersions, casseaux de langue, cicatrices, bris d'images : figures vermillon de la mise à mal des genres. Mettre au jour ces figures, dans des textes d'une facture extrêmement sophistiquée, impliquait un examen méticuleux de la phrase, des mises en rapport souvent complexes, une lecture au ras du texte et une volonté d'aller dans le détail. J'ai, nul doute, été moins méticuleux, moins complet, moins attentif, moins prudent et moins audacieux qu'il n'eût fallu ; j'ai été contraint de tenir pour acquises un certain nombre de choses ; peut-être ai-je exigé du lecteur une plus grande familiarité avec le corpus étudié qu'il n'est légitime ou coutumier de le faire. Mais en littérature comme ailleurs, un certain travail est indispensable pour dépasser les évidences ; là comme ailleurs, disait quelqu'un, « à force de simplifier on ne comprend plus rien ». Et les vrais bonheurs de lecture sont souvent proportionnels aux efforts.

Ovide, je crois, disait déjà que « tout ce qui vaut la peine est difficile ». Acceptera-t-on de s'en souvenir ? — de penser, peut-être, à ce que Marianne Moore répondait plus récemment à un interlocuteur pour qui sa « poésie [était] très difficile à lire : — Elle est très difficile à écrire » ? Et d'en sourire ?

I

SGRAFFITES : LES BLANCS

1

Raymond Carver : l'imminence et la réserve¹⁴

« Ce dont on ne peut parler, il faut le taire. »

Wittgenstein

Première main anonyme :

« “Quand on n'a rien à dire,
mieux vaut se taire”.

Wittgenstein »

Deuxième main anonyme, au-dessous :

« BIEN PARLÉ ! »

(Sur les murs de la Sorbonne, Mai 1968)

S'il était légitime de prolonger un axe ancien en dépit des réfractations de la vague expérimentale des années 1960 et 1970, on pourrait dire de Raymond Carver qu'il écrit quelque part entre Sherwood Anderson et Ring Lardner. Ou quelque part entre William Carlos Williams et Charles Bukowski¹⁵, si les catégories littéraires n'interdisaient la confusion des genres et si un commun souci de simplicité permettait de faire fi du sens des valeurs et des hiérarchies qualitatives. Ou bien encore, quelque part entre Grace Paley, Tillie Olsen

¹⁴ La « réserve » s'entend ici dans toute la gamme de ses acceptations. Celle dans laquelle on « pioche » ou sur laquelle on « prend », celle dont on peut faire preuve, celle que l'on « émet » ou que l'on « fait », les marges où d'aucuns vivent. En tout cas, c'est un lieu physique ou mental qui a été mis de côté, que l'on n'utilise pas. C'est aussi, et surtout, la « réserve » en peinture : « Partie, espace laissés intacts (sans ornement ou en blanc) dans un ouvrage, une aquarelle, etc. » (*Petit Robert*, p. 1533). Expliciter plus avant cette métaphore centrale irait contre la notion même...

¹⁵ Dans *les Feux*, un poème est une partie consacrée à Williams : « Poème pour Hemingway et W.C. Williams » (p. 145), et un autre à Bukowski : « Vous savez pas ce que c'est que l'amour » (p. 99).

et les dernières œuvres de Richard Brautigan, si la politique des catégories sexuelles n'avaient pas brouillé le regard en quête de révélations communes dissimulées sous le fatras des jours. Quelque part, enfin, entre George Bellows, Edward Hopper et Jasper Johns, si l'on préférait donner dans *l'ut pictura poesis* ou la correspondance des arts. Non que d'aussi grossiers repères correspondent alors nécessairement aux dettes qu'il se reconnaissait lui-même ou aux références dont il s'honorait. Une fiche, piquée au-dessus de sa table de travail, reprenait en grosses capitales l'injonction d'Ezra Pound : « L'exac-titude foncière de l'expression est la SEULE morale de l'écriture »¹⁶. Hemingway, Tolstoï et John Gardner¹⁷, pour des raisons différentes (respectivement : la concision, le goût de l'implicite, une amitié personnelle) dressent distinctement leurs silhouettes à l'horizon mental et artistique de Carver. Mais ses préoccupations existentielles et esthétiques ont beaucoup en commun avec des écrivains qui, comme lui, étaient soucieux de donner forme à l'étonnement, voire à l'effarement, que peut causer le quotidien. C'est la raison, sans doute, de l'attention pratiquement exclusive d'abord accordée aux aspects référentiels de son œuvre par ses premiers — et rares — recenseurs et critiques. Alors que paraissait chacun de ses recueils, des comptes rendus prudents répertoriaient vaguement les centres d'intérêt qui paraissaient être les siens et l'on y annonçait volontiers l'arrivée d'un « nouveau réalisme ». Le ressassement est la règle des comptes rendus ; il a contaminé un large pan de la critique, tant américaine que française, consacrée à Carver. Mais de jugement circonstancié, jusqu'à très récemment, d'analyse de cette stratégie d'écriture, il n'était guère question, à deux ou trois exceptions notables¹⁸.

Dans l'ensemble, pourtant, « ce dont parle Carver » [what he talks about] a largement dominé les réflexes critiques ; de sorte que la dernière chose qui paraisse utile ou souhaitable serait d'aborder à nouveau son œuvre comme celle d'un écrivain réputé n'être que le témoin des petites joies pathétiques et des désespérances muettes ou cachées du prolétariat américain. Car la voix de Carver ne vise pas le simple documentaire, elle ne se contente pas d'apporter à la fiction contemporaine un commentaire dénué d'emphase et de lyrisme sur l'existence de protagonistes « à l'âme mille ans arrachée », pour adapter le vers célèbre de Ginsberg¹⁹. Cette voix ne s'efforce jamais simplement de composer l'image de psychés paralysées par les contradictions de l'impuissance et du désir, de faire sentir les tâtonnements d'âmes handicapées qui s'effor-

16 « De l'écriture », *les Feux*, p. 29.

17 Carver consacre un essai à celui qui fut son professeur, dans *les Feux* (pp. 57-68).

18 Thomas Le Clair, *Contemporary Literature* 23, n° 1 : 86-88 ; Alain Arias-Misson, « Absent Talkers, *Partisan Review* 49 (1982) : 625-8 ; et le long et intéressant article consacré à *Tais-toi, je t'en prie* (« Voyeurism, Dissociation and the Art of Raymond Carver »), *Iowa Review* (Eté 1979) : 75-90, dans lequel David Boxer et Cassandra Phillips, les premiers, mettaient en relief critique un certain nombre d'aspects thématiques majeurs de l'œuvre.

19 « ... butchered out of their souls a thousand years », *Howl*.

cent désespérément de parvenir à un vague sentiment d'exister, si minimal fût-il. Elle doit sa richesse et sa valeur à la mise en place d'une rhétorique très particulière plutôt qu'à la rédaction talentueuse d'un nouveau chapitre des *Ames mortes* de Gogol.

L'« univers » de Carver, est-il besoin de le dire, mérite certes aussi d'être de la sorte exploré : car il est unique en son genre, et idiosyncratique au point d'avoir par avance condamné une génération entière de jeunes épigones à un « minimalisme » — surfaces et « petites sensations » étriquées reflétant la pauvreté d'être dans les années Reagan, Républicanisme littéraire et branché — qui n'a rien de commun avec l'art de ce « petit maître ». Mais si elle est conscienteuse, une telle exploration doit emmener au-delà, conduire, en termes critiques, à des interrogations plus fertiles. Si l'« univers » de Carver était à ce point explicite, à ce point précis et « réaliste », il ne manquerait pas d'autres explorateurs pour nous rapporter la façon dont, aux États-Unis, vit ce que la sociologie de la fin du dix-neuvième siècle appelait déjà « l'autre moitié ». Or, sa fiction ne se réduit évidemment pas à une enquête de type sociologique sur l'aliénation et la marginalité au cœur même de la majorité, enquête où domineraient mimétisme et innocence — voire naïveté — référentielle. Ses récits, qui s'ouvrent toujours sur un temps fort et s'effilochent en une variété de mutisme étrange, qui ne nous renseignent que par omission sur ce que peuvent avoir de crucial les creux et les vides, débordent largement l'information que nous apporterait le déchiffrage linéaire et séquentiel des mots couchés sur la page.

- *Raymond la Menace, ou le réveil de l'aveugle*

A leur plus immédiat, les nouvelles de Carver sont des études de la gêne, de l'embarras, du mal-à-être. Leur économie violente (« Entrer. Sortir. Ne pas s'attarder. Poursuivre »²⁰) précipite le lecteur *in medias res*, le propulse sur la scène comme à coups de pied. Le rideau se lève, et reprennent des battements de cœur suspendus, des vies que l'entame n'aurait fait que fugitivement interrompre, alors que Carver²¹, par le biais de déictiques impérieux, impose brutalement leur présence au lecteur. Tout début est déjà une suite (« Ce vieux break avec des plaques du Minnesota vient se ranger devant la fenêtre »²². « Ce matin-là, voilà qu'elle me verse du Teacher's sur le ventre

²⁰ « Get in. Get out. Don't linger. Go on ». La traduction française (« De l'écriture, *op. cit.*, p. 28) donne « Passer en coup de vent. Ne pas s'éterniser. Reprendre sa route ». Nous lui préférerons cette formule.

²¹ S'est-on bien avisé que « carver », en anglais, c'est ce qui tranche, découpe et divise ? On sait la part que peuvent tenir les patronymes dans le dessin des identités.

²² « La bride », *les Vitamines du bonheur*, Le livre de poche, p. 181, tr. F. Lasquin. (Mais

et se met à le lécher »²³). Mais passées les premières lignes de chaque nouvelle, le texte entreprend de se déployer dans des directions moins clairement tracées, se fraie avec hésitation un chemin par des canaux moins nets dont il menace constamment de déborder les bermes inégales et peu sûres.

Les « personnalités » dont il est question dans ses pages conçoivent si confusément leur identité, leur appartenance ou leurs liens, que la pluralité du personnage central à « *Obèse* » le contraint à parler de lui-même à la première personne du pluriel (« “Nous sommes prêts à commander, à présent”, qu'il me dit »²⁴). Parce qu'ils sont dépourvus d'attaches, en liberté, souvent tout à fait perdus, l'existence de ces personnages dépend, le temps de chaque nouvelle, de l'examen minutieux des significations potentielles d'un unique incident, qu'il soit grave, au point d'être traumatisant, ou dépourvu d'importance manifeste. Ainsi, l'espace d'un instant, il leur devient possible de choisir un sentiment provisoire d'identité parmi la variété des expériences ouvertes dont est fait le tissu en permanent ravaudage de leur vie. L'identité est processus ; et ce processus est précisément ce que les nouvelles de Carver mettent en branle, en scène et en écriture, de crise en crise. Il nous est rarement donné de connaître les raisons pour lesquelles ces voix sont parvenues à de semblables ouvertures, car il s'agit de moments anecdotiques et apparemment superficiels, ni la façon dont elles l'ont fait ; leur irruption soudaine sur la page signale que les personnages ne contrôlent aucunement leur vie, systématiquement caractérisée par le sentiment du vague, de l'obscur ou de l'arbitraire.

Suspendues entre des origines peu claires, énigmatiques, et ce que j'aime-rais décrire plus loin comme des fins « pré-sismiques », les nouvelles sont à la fois des explorations du mystère et le vague croquis de petites révélations. Carver lisait dans une phrase de Tchekov l'essentiel de ce qu'il visait : « Et en un éclair, il comprit tout. » Mais l'épanouissement d'une telle connaissance est tout, chez lui, sauf transitif : « Ces quelques mots me paraissent chargés d'émerveillement, et riches de tous les possibles. Leur clarté simple et dépouillée me plaît infiniment, tout comme l'espèce d'illumination qu'ils suggèrent. Ils ont du mystère aussi : qu'est-ce qui était resté obscur jusque-là ? Pourquoi la lumière se fait-elle à ce moment-là et pas à un autre ? Qu'est-il arrivé ? Et surtout : que faire à présent ? Ces prises de conscience brutales ne sont pas sans entraîner toutes sortes de conséquences. J'éprouve un vif soulagement — et une fébrile attente » [*anticipation*]²⁵.

la traduction est ici de ma main, la traduction publiée neutralisant le déictique (« un vieux break... »). Partout où j'ai cru devoir modifier la traduction française, les mots modifiés apparaissent entre [].

23 « *Gloriette* », *Parlez-moi d'amour*, Le Livre de poche, p. 23, tr. G. Rollin.

24 « *Obèse* », in *Tais-toi, je t'en prie*, Mazarine : 1987, tr. F. Lasquin, p. 10.

25 « And suddenly everything became clear to him ». (« Et en un éclair, il comprit tout », dit la traduction française publiée : « De l'écriture », *op. cit.*, tr. F. Lasquin, pp. 29-30).

Pour recourir à une autre métaphore empruntée à la nature, les nouvelles de Carver suivent les ondes produites par la chute d'une pierre dans l'eau. Le lecteur arrive trop tard pour voir la pierre frapper l'eau et s'y engloutir ; il doit se contenter de l'analyse détaillée des rides produites à la surface de l'étang. Il ne lui est pas permis non plus de voir ces ondes se briser sur la rive. Les nouvelles de Carver, à quelques rares exceptions près, se déroulent intégralement dans la surface couverte et organisée par ces cercles concentriques, sans laisser percevoir ni le point d'impact originel (« Depuis la mort de Harry, tout a changé », dit le début d'une nouvelle, mais l'on n'apprendra rien ni sur Harry ni sur sa mort²⁶), ni l'ultime baiser mouillé de l'onde sur le rivage (« "Il y a encore une chose que j'ai envie de dire". Mais il ne parvenait pas à se rappeler ce que pouvait être la chose en question »²⁷). Il se pourrait que l'attention exclusive réservée par Carver à cette surface nettement circonscrite, sur laquelle des cercles de plus en plus larges, porteurs de suggestions de moins en moins perceptibles, demeurent la seule trace de chocs initiaux nets et brutaux, soit la cause du manque de solidité de l'information fournie par le texte, ainsi que de la labilité des dispositifs diégétiques, du sentiment d'inarrêtable dérive que partagent avec nous ses protagonistes ballotés par l'événement. Parcourir la distance séparant A de B sans rien nous dire de la nature, ni de la qualité, ni des limites de A ni de B, c'est ne nous permettre de goûter qu'à ce qui les sépare, la modification, le pur changement, l'altération ou l'évolution naturelle (ce que dit, peut-être, le titre du recueil *Furious Seasons*), des humeurs, des ambiances, des saisons de l'âme, des régimes météorologiques, ce processus interminable de réorganisation, cette tension vers la cohésion par lesquels la nature semblerait s'efforcer de faire s'équivaloir être et sens, les secondes en suspens entre l'éclair aveuglant et le tonnerre qui assourdit. Cet écart, cet « être-dans-l'intervalle » constitue une part importante de l'idée que se fait Carver de la « réserve » ; peut-être ne fait-il ainsi qu'exploiter esthétiquement ce qu'Ernst Bloch nomme quelque part « l'ontologie du pas-encore ».

Permettons-nous de passer de l'eau au feu, en lui volant un dernier jeu de métaphores ; Carver lui-même nous y autorise, dont les plus belles nouvelles (« Dummy », « Tant d'eau si près de la maison » et « Distance ») détournent les rus et les torrents de *Near Klamath* (Du côté de Klamath) et de *Where Water Comes Together With Other Water* (Là où les eaux se mêlent) et les rapprochent des Feux de la création, des influences et de la colère fiévreuse, pour procéder aux ordules de ses personnages. Vagues de fond, grondements volcaniques, étincelles, gouttes menaçantes, jaillissements de la flamme, noyades, rythment ainsi l'une des dominantes thématiques, impor-

26 « La mort de Harry », *les Feux*, p. 194.

27 « Un dernier mot », *Parlez-moi d'amour*, p. 134, tr. G. Rollin. Le texte original dit : « He could not think what it could possibly be ».

tante et discrète, d'un monde fictionnel à la fois emporté par le flot et illuminé de lueurs vacillantes.

On pourrait dire que Carver pourvoit ses nouvelles d'une mèche ainsi conçue qu'elles n'exploreront que quelques minutes après la fin de notre lecture. La déflagration n'a jamais lieu entre les couvertures d'un recueil, même si deux exceptions viennent utilement confirmer la règle. L'esquisse du geste de violence sur lequel se clôt « Dites aux femmes qu'on va faire un tour »²⁸ en est une ; du reste, elle affaiblit considérablement la nouvelle. Une autre, moins explicite, conclut le minuscule chef-d'œuvre intitulé « A moi » ("Mine") dans *Furious Seasons* et « Un problème de mécanique » dans *Parlez-moi d'amour* : des parents se disputant la garde d'un bébé paraissent devoir l'écarteler. Les dernières lignes suggèrent la possibilité d'un atroce jugement de Salomon modernisé :

Elle l'aurait, ce bébé [FS : « dont le visage grassouillet les contemplait depuis la photo posée sur la table »], il le fallait . Elle lui saisit l'autre bras, lui encercla le poignet et tira en arrière.

Mais l'homme tenait bon de son côté [FS : « ne cédait pas »]. Sentant le bébé lui glisser [FS : « tomber »] des mains , il tira à son tour, de toutes ses forces. [FS : « il tira fort. Il tira très fort. »]

Et c'est ainsi que le problème fut résolu. [FS : « Et c'est ainsi qu'ils réglèrent le problème. »]²⁹

Les changements apportés lors de la révision de cette nouvelle illustrent la maîtrise dont fait preuve Carver dans son traitement de l'ambiguité, des intensités et du suspens. La présence d'une photographie dans la première version permettait, par métonymie, de trouver un refuge contre l'horreur ; mais le mode actif qui, dans la dernière phrase de l'original, était encore nécessaire pour traduire l'agressivité, est remplacé, à la fin de la dernière version, par un passif (« le problème *fut* résolu ») ; de sorte qu'est ainsi légèrement atténuée la violence qu'exaspérait la substitution du bébé à sa photographie.

Ces équilibres délicats sont ainsi mis en place que le lecteur vacille à l'extrême bord de la certitude, c'est à-dire beaucoup plus près que ne s'en trouvent jamais les personnages eux-mêmes. Tel est le pouvoir ironique et distanciateur d'une voix dont on a pu dire, très précisément, que « Carver n'a pas donné une voix à ses personnages, [mais qu'] il a donné des personnages à une voix. »³⁰

28 *Parlez-moi d'amour*, p. 56. Le film d'Altman, *Short Cuts*, l'explicite outrageusement.

29 Les références entre crochets renvoient à la version de *Furious Seasons*, Santa Barbara, CA : Capra Press, 1977, p. 93, traduction de ma main. La traduction française procède elle-même à d'autres modifications, fondant, en particulier, les deux dernières phrases du premier paragraphe en une seule.

30 Alain Arias-Misson, « *Absent Talkers* », *op. cit.*, p. 628.

Plus dangereusement explicite, Carver ne l'est jamais. Dans l'ensemble, ses nouvelles s'achèvent dans une relative indétermination ; mais ce n'est qu'après qu'il s'est assuré que le lecteur sera tenté de franchir le pas ultime qu'elles requièrent, sans pour autant les accompagner. Carver, c'est l'orfèvre des imminences. Par la vertu de l'ellipse et de l'implicite, ses nouvelles acquièrent une nature pré-sismique aux effets de laquelle il paraît impossible d'échapper. Comme à la fin du poème « Boire en voiture », toujours, « d'une minute à l'autre, il va se passer quelque chose »³¹. Les suggestions sinistres ne cessent de se proposer : elles font partie de ce que Iuri Lotman appellerait l'« archisème » de ces textes³². Carver est réputé avoir répudié le vocable de « thème », position compréhensible de la part d'un écrivain qui opère à la mince frontière séparant les sens naissants des sens envolés, toujours en quête d'états de malaise indéfinis (c'est lui-même qui propose le vocable trafiqué de « dis-ease » [mal-aise/maladie] pour en dire à la fois l'embarras et la pathologie). C'est ainsi, par exemple, qu'il décrit lui-même les perturbations dont sont victimes les personnages de William Kittredge, écrivain aux préoccupations assez proches des siennes, originaire comme lui d'un Nord-Ouest où les gris des nuages, des âmes et des pluies couvrent l'intégralité du spectre des valeurs³³. Plutôt que de thèmes, donc, il préfère parler d'« obsessions » ; il le dit dans la postface aux *Feux*, décrivant en ces termes sa propre quête, toujours déjouée, inlassablement reprise, du sens de ses propres productions. Ses nouvelles, conçues comme explorations de divers processus plutôt que comme descriptions de « positions fixes », nous conduisent nécessairement loin des acceptations usuelles du « thème ». On ne cesse, à le lire, de songer à telles nouvelles de Flannery O'Connor (« Vu des Bois », par exemple³⁴), où la grâce semble n'avoir pas cours. Un changement près de survenir, des indices, des directions possibles, des réalisations avortées remplacent déclarations et affirmations. « Pastorale » s'achevait, avant d'être réécrite sous le titre « La cabane en rondins » pour *les Feux*, sur la phrase suivante : « Il regarda, l'œil fixe, les choses muettes et déformées qui l'entouraient »³⁵.

La création de nouvelles privées de télos fixe invite à d'incessantes révisions. Carver s'est identifié au procédé que décrivait Flannery O'Connor dans son essai « Pour écrire des nouvelles ». Pas plus qu'elle, il ne sait comment s'achèveront ses récits avant d'en entreprendre la narration. Raccourcis, pro-

31 *Les Feux*, p. 73.

32 *La Structure du texte artistique*, Paris : Gallimard, 1973, pp. 218 ff.

33 Voir la préface de Raymond Carver à *We Are Not In This Together*, de W. Kittredge, Port Townsend : Graywood Press, 1984.

34 Dans « De l'écriture » (*les Feux*, pp. 34-5), Carver règle ses dettes envers celle qui, à Milledgeville, élevait des paons...

35 La nouvelle fin est plus résolutive, plus proche des nouvelles rassemblées dans *les Vitanines du bonheur* : « L'idée de rentrer chez lui, et d'y rentrer avant la nuit, prenait peu à peu forme dans sa tête ». *Les Feux*, p. 193.

longés, modifiés, simplifiés, ou rendus plus analytiques à chaque révision, les textes de Carver ne sont pas réécrits parce qu'il lui apparaît possible de les améliorer mais parce qu'ils exigent de l'être, que tel est leur programme. A chaque prolongation, à chaque réduction, leur texture originelle se trouve nécessairement altérée afin de redistribuer leurs indices, sur le chemin du télos modifié que commande la relecture de ce lecteur privilégié qu'est l'écrivain. « Le bain », nouvelle étonnamment menaçante dans *What We Talk About When We Talk About Love*³⁶, se mue ainsi, dans *les Vitamines du bonheur*, en « C'est pas grand chose mais ça fait du bien » ; plus longue alors, moins dure aussi, elle signale, dans ce recueil, un éloignement des ambiguïtés menaçantes, une tension vers l'espoir plus que vers l'horreur, ainsi que l'abandon de caractéristiques que Carver considérait alors peut-être trop proches des « gimmicks » narratifs qu'il n'avait cessé de dénoncer.

Ainsi, dans ses textes, la « réserve » paraît s'être au fil du temps déplacée, et ce glissement s'accompagner d'un autre dans l'archisème lui-même, sinon dans le référentiel affiché des nouvelles. L'accent tombait antérieurement sur les portions apparemment non accentuées de la toile, sur ces endroits où le fond était nu, privé de couleur, dans les aires de vacance, là où craintes et désirs muets pouvaient faire office de charnières entre deux gestes, deux attitudes, deux moments. Dans *les Vitamines du bonheur*, en revanche, un certain explicite — si douloureux soit-il — gagne les nouvelles, de « Cathédrale », texte éponyme du recueil original, à la nouvelle version de « C'est pas grand chose, mais ça fait du bien », sous la forme des pigments plutôt sombres qui couvrent alors plus largement — mais non complètement — la toile. Ainsi, par endroits, alors que l'archisème était auparavant constitué d'un ensemble de suggestions unifiantes, d'invites muettes à la déduction qui soutendaient les fragments discrets du texte, un certain chromatisme de la brosse semble maintenant tenter de les relier au moyen de résonances harmoniques ; elles tendent aussi, du reste, à être plus harmonieuses. Une étincelle d'espoir, dans « Fièvre » et dans « Cathédrale », semble offrir la possibilité d'un programme nouveau à des histoires dont la promesse ultime paraît pourtant devoir demeurer celle d'une cécité qui condamnerait à l'avance tous les éveils. Commentant les personnages de Carver, un recenseur a pu écrire que « la seule façon qu'ils aient de se trouver une validité est d'accomplir une action quelconque — n'importe laquelle — qui leur donne l'illusion de disposer d'un libre arbitre »³⁷. On pourrait également suggérer que si ces tâtonnements aveugles sont de fait intransitifs, ils visent à modifier l'orientation néfaste d'un

³⁶ Je donne ici le titre anglais car, sans doute pour ne pas faire doublon — même si on ne voit pas que tel serait le cas, les deux versions étant extrêmement différentes —, l'édition française de *Parlez-moi d'amour* ne comporte pas cette nouvelle qui a été remplacée par une autre, ne figurant pas dans l'original : « Neighbors » [« Voisins »], sous le titre : « De l'autre côté du palier ».

³⁷ James Atlas, *Atlantic Monthly* 247, n° 6, juin 1981 pp. 96-98.

champ de forces. Ces dernières sont matérialisées par des objets, des apparences, des conversations, des attitudes et des conduites qui paraissent exiger que l'on se tienne constamment sur ses gardes, sans se permettre, plus ou moins passivement réceptif à leur angoissant message. Ce qui est, menace ; ce qui n'est pas, menace plus encore. A s'éloigner des menaces présentes, perceptibles, on risque tout autant de tomber dans des pièges cachés, des abîmes suggérés. Les gesticulations de surface peuvent être des gestes de survie, mais elles ne sont la plupart du temps guère plus efficaces que les mouvements désordonnés faits par un voyageur isolé sur un glaçon à la dérive ou pris dans des sables mouvants. L'utilisation strictement phatique du langage peut signaler une présence de façon insistant sans pour autant fournir le moindre dynamisme, la moindre orientation. La performance peut ainsi se révéler, elle aussi, désastreuse et la forme « quiétiste » de la nouvelle, où Osip Mandelstam voyait la forme canonique de l'aliénation de la classe la moins favorisée, et à laquelle il opposait la maîtrise « napoléonienne » du roman, est ici adaptée au besoin qu'éprouvent les personnages de Carver de se dissimuler.

Le sentiment d'une menace est l'archisème qui fait plus que pénétrer ou ressortir des nouvelles de Carver : il les active et invite à une réexploration et une réécriture incessantes. Certaines ont ainsi été reprises près de quarante fois. L'habillage « thématique » dont se pare cette dimension fondamentale a infinité moins d'importance que la problématique qui fournit son énergie à l'exploration discursive :

Je suis d'avis qu'un peu d'angoisse ne fait jamais de mal dans un récit. D'ailleurs, c'est bon pour la circulation. Il faut de la tension dans l'air, le sentiment qu'un mouvement inexorable a commencé, sans quoi, la plupart du temps, il n'y aura tout simplement pas d'histoire. Dans une œuvre de fiction, la tension est créée, en partie, par la façon dont les mots concrets sont reliés les uns aux autres pour constituer la trame visible de l'action. Mais il y a aussi les choses non dites, les choses qui restent entre les lignes, le paysage que l'on sent affleurer sous la surface lisse (ou quelquefois heurtée et irrégulière) des objets visibles³⁸.

Chez Carver, il est impossible de savoir « de quoi l'on parle lorsqu'on en parle » sans tenir compte du modèle rhétorique choisi. La façon dont les nouvelles *parlent* effectivement *de* quelque chose, qui n'est pas le sujet explicite, doit donc maintenant retenir notre attention.

38 *Les Feux*, pp. 35-36.

- *Indétermination et interrogation : l'agent WH*

Le prière-d'insérer figurant sur la jaquette de l'édition américaine de *les Vitamines du bonheur (Cathedral)* insiste, sans qu'on en soit surpris, sur l'ambiance générale de nouvelles qui ne cessent d'exploiter la veine de l'inquiétant. A cette fin, il y est fait usage de termes étranges [*yeasty intimations of menace ; weirdly unhygienic ; malignancies*] que l'on ne réfutera pas ; mais on y trouve aussi une expression susceptible d'égarer le lecteur qui se serait mis en quête des principes organisateurs de l'art de Carver : « récits non accentués » [*uninflected stories*]. Ici, au contraire, on avancera que la partie de la toile que laissent vierge les pigments de sa prose est constituée d'un tissu complexe d'*inflections*, qu'elle dissimule une trame dont les fils confèrent aux textes leur direction et leur motif, qu'elle donne sa force à leur sens en même temps qu'elle en impose les limites. Les nouvelles dont les conclusions sont pour nous modulées plutôt que modelées suggèrent que des considérations d'ordre rhétorique pourraient mieux convenir à notre analyse que des interrogations d'ordre thématique portant sur ce qui nous est montré.

Ce qui caractérise les nouvelles de Carver, c'est qu'elles ne présentent pas des événements, des actions ni des états pour nous en communiquer le sens par le biais d'une simple monstration, mais qu'elles ne cessent de définir le volume des sphères internes et externes, nous attirent dans les espaces qui les séparent, esquisSENT des limites, suggèrent des cloisonnements poreux entre ce qui est et ce qui pourrait ou voudrait être, explorent la région osmotique séparant les réalisations hypothétiques des absences tangentialles, nous laissent errer, comme le dit le titre du beau roman de Daniel Oster, « dans l'intervalle »³⁹. Carver aimait dire que la fiction consiste à « faire passer de l'information d'un monde à un autre »⁴⁰. Mais ce mode de communication compte plus sur la suggestion, par le biais de l'ellipse et de l'incertitude, que sur une quelque tentative de nous renseigner sur ce qui se trouve dans cet « autre monde » par le biais de la traduction, d'une translation, qu'elle soit métaphorique ou fasse fond sur l'illusion référentielle.

L'indétermination

« Les mots peuvent être tellement précis qu'ils en paraîtront plats. Mais leur portée n'en sera pas diminuée⁴¹. » Platitude, évidemments, expulsion systématique du référentiel, du lexique comme de la structure, Carver esquisse ainsi la définition du littéraire que proposait Eco dans *l'Œuvre ouverte* et qui nous

39 *Dans l'intervalle*, Paris : P.O.L., 1987.

40 *Les Feux*, p. 262.

41 « Sur l'écriture », *les Feux*, p. 36.

rapproche de la question générale de la négativité : « Dénotation déterminée d'un objet indéterminé. »

L'objectif stratégique de Carver semble être de désigner ce qui demeure d'un paysage de gens et d'objets qualifié par Thomas Le Clair de « simple et nu comme un Hopper »⁴². Les opérations tactiques portent, lexicalement, sur l'usage des indéfinis (la récurrence des *it*, *what*, *something* et *thing* est ici de prime importance) ; le recyclage permanent des mots d'une phrase à l'autre, dont résulte une abrasion sémantique et qui, par anaphores, emporte le lecteur loin d'un emploi original lui-même faiblement contextualisé ; l'emploi, enfin, d'objets comme symptômes inexplicés et troublants (un mot inscrit à la main sur un billet de banque, une mystérieuse « bride », dans la nouvelle qui porte ce titre, ou le dentier posé sur le poste de télévision dans « Plumes »).

Au plan syntaxique, la parataxe favorise ce que le texte a d'elliptique, tout comme le fait l'uniformisation des temps dans des récits qui tissent souvenirs, situations présentes et spéculations sur le possible et le devenir. Les possibilités de bifurcation abondent, dissimulées sous les articulations elliptiques de passages qui paraissent éliminer toute idée de progression par leur usage de dialogues circulaires et répétitifs. La plupart des passages doivent s'appuyer sur la réorientation radicale de l'attention, provoquée par les alinéas et les « reprises » permanentes, afin d'arracher à l'enfouissement des voix apparemment incapables d'échapper à leur propre poids par la subordination logique ou quelque raisonnement que ce soit. Gestes et événements, même mineurs et dépourvus de motivation, dominent toute possibilité qu'auraient les personnages de s'exprimer ; souvent, leur caractère aléatoire assume seul la responsabilité de l'enchaînement des paragraphes ; il confère ainsi le statut d'un « collage » à une appréhension du réel qui ne peut se fonder sur les pouvoirs d'analyse et d'organisation de la conscience. L'indétermination complète ainsi le sentiment d'un manque de contrôle et de direction ; des paragraphes réifiés reflètent les enchaînements abrupts d'esprits brinquebalés d'un moment vers un autre, contraints par le hasard à une forme minimale de conscience née de nouvelles et soudaines reconfigurations du familier.

La structure d'ensemble des nouvelles ne fait qu'accentuer une telle impression, fondée sur des analyses locales. Tout en généralisant l'usage des « taches d'indétermination » (Roman Ingarden) ou des « blancs » (Wolfgang Iser), lors des progressions à échec programmé de récits conçus pour se rapprocher autant que possible (mais jamais plus) de ce qu'on a pu nommer « un pressentiment de la nudité »⁴³, Carver a largement recours à des itinéraires diégétiques qui se replient sur eux-mêmes, au rappel analeptique, à la circularité, à la redondance phatique, à la stase. On pourrait dire qu'il s'agit d'histoires dépour-

42 « Hopper-plain », *Contemporary Literature*, p. 86.

43 L'expression est de Cynthia Ozick.

vues de tout ailleurs, d'histoires qui n'offrent jamais l'occasion de transcender l'expérience immédiate. Des discours qui se mordent la queue évoluent parallèlement à la circularité auto-contenue de vies qui ne peuvent que recycler inlassablement leurs propres problèmes pour les transformer en prétenues solutions temporaires. La plupart des existences des personnages, incapables de déboucher hors d'un passé qui les a acculés, sont narrées par forage de l'événement prégnant qui motive le récit afin d'en extraire ce qui peut un instant passer pour pertinent ou précieux. Dans « Attention », la conversation qui pourrait expliquer la situation de départ n'a pas lieu ; elle est métaphoriquement relayée par une oreille bouchée. « Les vitamines du bonheur » est l'histoire d'une liaison qui n'a pas lieu non plus, et le pouvoir des produits énergétiques que vend la femme du protagoniste est ironiquement démenti par des existences dévitalisées. « Le train » présente un voyage crucial dont la justification dernière s'évanouit en chemin pour céder la place à un non-voyage semé de non-incident. Un tel relâchement du ressort narratif, d'un ressort qui se détend mollement sans jamais réellement dynamiser l'action, peut être considéré comme mimétique des itinéraires existentiels relayés par la diégèse. Mais l'analyse formelle révèle le tour de force paradoxal d'un auteur qui parvient simultanément à « amorcer » ses nouvelles de la façon décrite plus haut et à transformer ses structures en exercices de déminage des sources ordinaires de l'énergie narrative.

Le dialogue est le lieu d'un accroissement de la tension alors même que le conatif se trouve rien moins que congédier par la prolifération interne, extrême jusqu'à l'absurde, du phatique : « Je vais monter me mettre en robe de chambre. Je vais me changer. Robert, mettez-vous à votre aise, dit-elle. — Je suis à mon aise, répondit l'aveugle. — Je veux que vous vous sentiez à votre aise dans cette maison. — Je suis à mon aise⁴⁴. » « Plumes », « Conservation » et « Là d'où je t'appelle », pour prendre trois exemples au hasard dans *les Vitamines du bonheur*, illustrent l'espèce de remplissage du temps auquel procède une langue orale si désespérée de ne rien avoir à quoi se raccrocher qu'elle se trouve contrainte d'entretenir un bavardage sempiternel, fondé sur la seconde main et le cliché, secours aussi creux et aussi précaire qu'un gilet de sauvetage gonflable.

L'exploitation analytique d'une situation initiale (celle de « Sacks » ou de « Distance », par exemple⁴⁵) est ainsi conçue que les fins ne constituent qu'un progrès tout à fait minimal par rapport aux premières lignes de chaque nouvelle. La moindre avancée dans la répétition donne les allures d'un nœud dramatique véritable à un fil narratif reliant, pour l'essentiel, des évé-

44 *Les Vitamines du bonheur*, p. 214.

45 « Sacks » n'a pas été traduit. « Distance » a été judicieusement retirée « Everything Stuck to Him » (« Au temps des oies sauvages ») lors du passage de *les Feux* et de *Furious Seasons* à *Parlez-moi d'amour*.

nements antérieurs. Là serait peut-être un trait proprement « minimaliste » de l'écriture chez Carver. « Le mensonge »⁴⁶ couvre l'intégralité de ses cinq maigres pages d'un mouvement de dénégation symétrique et inversé qui redouble le thème central et interdit toute progression. De « C'est un mensonge » à « Il y a des gens qui mentent comme ça, pour le plaisir », en passant par l'aveu, en l'exact milieu de la nouvelle, que ce mensonge n'en était pas un et que la négation de cette vérité constituait elle-même un mensonge, la protagoniste démontre de manière parfaitement circulaire la vacuité d'un texte qui ne « parle de » rien que de sa propre structure. Nous ne savons rien du présumé mensonge original, l'accusation ne fait pas partie du texte et l'effet principal consiste en la déstabilisation générale d'une situation mal définie, la mise en déséquilibre d'une « normalité » dont aucun détail ne nous est fourni. « Je veux la vérité », dit le personnage masculin, deux paragraphes avant la fin : or c'est là très exactement ce que la structure d'ensemble du texte s'assure que le lecteur n'atteindra pas. Ce dernier n'aura été que constraint de juger comme il peut des probabilités invérifiables, jusqu'à l'exaspération. En toute justice typographique, les nouvelles de Carver devraient s'ouvrir et se clore sur des points d'interrogation, car elles sont suspendues entre des causes tuées et des évolutions douteuses.

L'ironie, chez Carver, consiste à donner l'impression que toutes les réponses se trouvent en aval alors qu'il veille à ce que nous comprenions, comme le devraient ses personnages, que leurs éléments les plus importants se trouvent quelque part en amont des prétextes qu'il utilise comme événements. Les innombrables questions sans réponses de ses nouvelles ne donnent pas tant corps à une interrogation du futur qu'elles révèlent les questions non résolues d'un implicite passé. Lorsque le dialogue ne fait que promouvoir et approfondir l'incompréhension, on se prend à songer à Prufrock : l'investigation paralytique de possibilités ineptes essaie de se faire passer pour une recherche des causes qui culmine sur un aveu de communication manquée : « Ce n'est pas ça ! Ce n'est pas du tout ce que je voulais dire !⁴⁷ »

En évitant systématiquement le moment narratif grâce à un ensemble de procédés tactiques qui engendrent l'indétermination, on nous fait prendre le sentiment d'incertitude qui est le nôtre quant à ce qui a pu causer la situation présente des personnages pour le sentiment que quelque chose menace. Comme la prévention routière nous avertit qu'il en va sur les autoroutes, « le danger vient de derrière ». Nous craignons moins ce qui semble se tramer que nous n'avons peur de voir grandir en nous la conscience que les stases et les désastres du moment présent ne peuvent trouver leur solution dans les efforts fournis par la conscience handicapée qui les a, pour commencer, laissé survenir. Le sens de la menace, chez Carver, ne naît pas forcément des immen-

46 *Les Feux*, pp. 169-74.

47 Eliot, *Selected Poems*, Faber & Faber, p. 14.

ses aires vacantes qui s'étendent au-delà du point final de chaque nouvelle, même si c'est là que, dans un premier temps, le lecteur projette son propre trouble. Bien plutôt, Carver est à son plus menaçant lorsqu'il devient possible de dire d'un personnage, dont la capacité d'organisation mentale minimale que nous lui connaissons ne lui permettra pas de se sortir d'un taillis aussi impénétrable, ce qu'un poète pouvait dire, voici trente ans, de certains « hipsters spéculatifs » : « Il était arrivé, enfin,/ dans la forêt des motivations »⁴⁸.

Le questionnement : l'« agent WH »

Pareille tension vers les causes muettes et les conséquences incertaines nous permet de poser la question de la négativité dans l'œuvre de Carver, ce qu'Iser définit comme étant « la non-formulation du pas-encore-compris »⁴⁹. La négativité, donc, est le double informulé, l'arrière-plan ou le revers obscur que suggèrent l'omission, la dissimulation, l'annulation.

Mais avant de poser cette question, il est nécessaire de se tourner vers un nouvel ensemble d'éléments linguistiques. Ils constituent ce que nous pourrions proposer de définir comme les fenêtres les plus visibles et les plus pratiques ouvertes par le texte sur son nécessaire envers. Ou encore comme une combinaison de fléchages et de trous noirs qui nous incitent avec force à traverser le texte, nous mettent en quête de ce que, tout à la fois, il couvre, dénie, implique, rejette et suggère. La notion de « réserve » prend alors, bien sûr, un sens tout différent : ce que nous pourrions appeler « l'agent WH » ne consiste pas seulement en l'indétermination à laquelle Carver a stratégiquement recours, mais aussi en l'usage insistant qui est fait des interrogations, des structures interrogatives, et des centres indéfinis que l'on ne peut définir et meubler qu'à l'aide de questions. *What, why, when et which* (quoi, pourquoi, quand, lequel...) rythment des textes qui sont toujours, d'une façon ou d'une autre, des questions et des étonnements. Il y a d'abord, à l'évidence, le nombre impressionnant de titres comportant des questions : « Where Is Everyone ? », « Pourquoi ne dansez-vous pas ? », « Tais-toi je t'en prie, tais-toi » (dont le titre original a la forme : « Will You Please Be Quiet, Please ? »), « Vous êtes docteur ? », « Pourquoi l'Alaska ? », « Qu'est-ce que vous faites à San Francisco ? », « Pourquoi, mon cheri ? », « Et ça, qu'est-ce que tu en dis ? », ou « Qu'est-ce que vous voulez ? ». De telles nouvelles, pour la plupart incluses à *Will You Please Be Quiet Please ? (Tais-toi, je t'en*

48 Imamu Amiri Baraka, « A poem for speculative hipsters » (1964).

49 Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980, p. 229. (Le seul texte français disponible est *l'Acte de lecture*, Bruxelles : Pierre Mardaga ; mais il est fondé sur une version antérieure à 1976, date de publication de la traduction ; les extraits que je cite dans ce chapitre n'y figurant pas, je traduis le texte anglais de 1980.)

prie), opposent systématiquement l'implicite et le souterrain à des récits explicites visant une espèce de résolution ou une autre. Ne trouvant pas leur réponse, de telles questions perdurent dans l'esprit pendant et après la lecture des textes, et invitent à chercher dans les blancs et les négations des réponses que l'on ne pourrait formuler qu'en transcendant le sens littéral, mettant ainsi en branle un nouvel ensemble complexe de questions dont aucune n'apparaît explicitement dans la nouvelle, obligeant à faire de simples possibilités des clefs nouvelles et impérieuses placées au tout début de la portée. Auquel cas, naturellement, tout ce qui était placé sous le signe *moins* se change en *plus* au fur et à mesure que le développement volontariste de ce qui n'est qu'une possibilité, à peine suggérée, devient la condition indispensable pour satisfaire la tentation de toute lecture transitive.

Mais de telles « questions » peuvent également se passer du point d'interrogation typographique qui d'ordinaire les signale. A dire vrai, la transition de *Will You Please Be Quiet Please ?* à *What We Talk About When We Talk About Love* semble marquée par un passage des questions reconnaissables comme telles à un ensemble de questions implicites. « De quoi nous parlons » [*what we talk about*], constamment défini par le vague même d'un tel manque de définition, est une notion récurrente qui opère en creux, le lieu géométrique incertain dessiné par l'ensemble des points où viennent mourir les tentatives de définition. Le mystère interne remplace alors la marque typographique à l'endroit où elle n'apparaît pas. L'on pourrait décrire le glissement de l'économie interne, du premier de ces deux recueils à l'autre, comme étant l'effet d'une augmentation des ellipses et de l'incertitude dans des textes dépouillés de leur programme interrogatif affiché. Plus sobres, plus maigres et moins saisissables, plus elliptiques, plus esquissées (un grand nombre d'entre elles sont des reprises de textes contenus dans *Furious Seasons*, et toujours réductrices), les nouvelles de *What We Talk About...* ont perdu les questions de leurs titres, et les ont compensées par une plus grande proportion de blancs, dans le corps du texte ou juste après son point final. Par exemple, « Pourquoi ne dansez-vous pas ? », le seul titre en forme de question dans ce recueil⁵⁰, se clôt de manière significative ; la question demeure vive alors même que c'est sur son irrésolution que se clôt la nouvelle : « Elle ne tarissait pas. Elle conta l'histoire à tout le monde. Mais il y en avait plus à dire et elle s'efforçait de l'exprimer. Après quelque temps, elle n'essaya plus. » Par contraste, la nouvelle intitulée « Monsieur le Bricoleur » dans *Parlez-moi d'amour* comportait une question dans le titre de la version originale publiée dans *les Feux*. Version beaucoup plus longue, elle était alors intitulée « Where Is Everyone ? » (Où sont-ils passés ?) et clarifiait grand nombre de détails qui demeurent peu clairs et étranges dans la version abrégée. De même, dans *Parlez-moi d'amour*, la parataxe est poussée à des extrêmes

⁵⁰ La version française du recueil en ajoute une : « Si nous parlions d'amour ? » (*Parlez-moi d'amour*, p. 137), mais le titre anglais n'en comporte pas.

qu'elle n'atteint jamais vraiment dans *les Feux*. Ne restent que de squelettes suggestions, et nombre d'incidents où peuvent se lire des explications, dans « Where Is Everyone ? », demeurent à l'état de questions ou d'allusions peu claires dans « Monsieur le Bricoleur ». La thermos remplie de vodka, la mort du père, la liaison avec Beverly, tous les détails permettant de « comprendre » ou de « répondre » dans une histoire narrée sur le mode interrogatif ont été estompés, obligeant à transférer les interrogations bannies du titre jusque dans le cœur même du texte.

Le rapport unissant les questions-titres à un régime interne explicite semble donc assez constant et paraît confirmer la légitimité d'une définition de Barthes : « Une question n'est jamais que sa propre réponse disséminée, dispersée en fragments parmi lesquels surgit et s'ensuit à la fois le sens »⁵¹. A en juger par la fin des nouvelles, la tendance semble indiquer que, plus clairement formulée est la question, moins diffuse et incertaine devient la réponse⁵² ; à l'inverse, le titre le plus franchement « affirmatif » sera celui des textes comportant la plus grande proportion d'indétermination affichée⁵³. Pour emprunter deux termes à *S/Z*, même s'il est possible de suivre les codes proairétique et herméneutique dans toutes les nouvelles, ils sont plus que fréquemment superposés, activés de façon alternée et non explicite. Le mode interrogatif, clandestin ou poussé au premier plan, met tour à tour l'un ou l'autre en branle aux dépens de celui qui est mis en sommeil. Si le code herméneutique est souligné par des phrases interrogatives, le proairétique prend des formes plus stabilisées. Que le proairétique vienne à dominer et le texte tout entier — du lexique aux structures d'ensemble en passant par les choix syntaxiques — prend l'allure d'une tentation herméneutique généralisée. Mais ni dans un cas ni dans l'autre la résolution n'est claire. Diversement semées dans l'esprit du lecteur, toutes sortes de questions demeurent et Carver, plutôt qu'il ne les clôt, *interrupt* toujours ses récits. Tous les creux et les vides du texte doivent être investis par la lecture, par sympathie ou solidarité avec des protagonistes incapables de choisir et de décider eux-mêmes. Un peu comme Samuel Beckett, dans un texte qui tire son titre de l'usage systématique de « l'agent WH » (*What Where*), Carver ne cesse de murmurer : « Comprene qui pourra. J'éteins »⁵⁴. »

51 Roland Barthes, *Littérature et Signification*.

52 Voir la fin de « Qu'est-ce que vous faites à San Francisco ? » : « Ça ne me contrarie pas. Ça fait partie du boulot comme le reste ; et moi, le boulot, plus il y en a, plus je suis heureux » (*Tais-toi, je t'en prie*, p. 147) ou celle de « Et ça, qu'est-ce que tu en dis ? » : « Harry, il faut qu'on s'aime, dit Emily. Il ne nous reste plus qu'à nous aimer » (*Id.* p. 240).

53 Voir par exemple la fin de « Signals » : « “Je ne pense pas qu'il l'ait jamais connue”, dit Wayne » (*Ibid.*, 224,) ou celle de « La gloriette » : « Une fois encore, elle a raison ». (*Parlez-moi d'amour*, p. 30). Voir aussi, plus loin, mes remarques sur « la division ».

54 Samuel Beckett, *Collected Shorter Plays* (London : Faber & Faber, 1984), p. 316.

La négativité

Comme en écho à la définition que proposait Carver de la fiction⁵⁵, Wolfgang Iser écrit : « La fiction peut être considérée comme une forme de communication dans la mesure où elle apporte dans le monde quelque chose qui ne s'y trouvait pas. » Et il ajoute : « Ce que la littérature apporte dans le monde ne peut se révéler que comme négativité⁵⁶. » C'est dans cette perspective qu'il est peut-être possible de discerner la nature particulière des fictions de Carver. Sa voix ne se sent pas justifiée à condamner ou à juger les diverses situations fictives qu'elle décrit. L'ironie, volontiers boute-feu et sarcasme, ne convient pas aux buts d'un écrivain qui cherche à rendre sensible l'abîme sans pour autant y précipiter ses personnages comme autant de victimes sacrificielles et vaguement expiatoires. Son art vise par conséquent à rendre manifeste ce qu'il lui est précisément impossible de désigner ; tout ce dont souffrent ses protagonistes peut avoir des causes qu'ils sont incapables de découvrir et des conséquences que nous ne sommes pas plus qu'eux-mêmes capables de mesurer. En activant, dans un environnement diégétique assez maigre, une structure apte à modeler l'espace vague séparant l'avoir-été du pourraître, Carver exhibe le moteur essentiellement négatif de ses efforts. Un tel procédé, pour particulariser une vue plus générale d'Iser,

ne consiste pas à fournir une solution déterminée aux problèmes déterminés qui se posent, mais à transformer les événements en la découverte de la cause virtuelle. Le sens émerge ainsi comme envers de ce que le texte décrivait. Le monde du texte apparaît dans un état d'aliénation, et cet effet d'aliénation indique que le sens est potentiellement là, attendant d'être rédimé de ses possibles. En conséquence, le texte non-écrit est constitué de la mutation dialectique de l'écrit. [...] Le sens coïncide avec l'émergence de l'envers du monde représenté. [...] On voit la structure binaire de la négativité — cause de la déformation, elle est en aussi le remède potentiel, et elle est ainsi la base structurelle de la communication⁵⁷.

Carver exploite la négativité plutôt que l'ironie pour invalider la réalité figurée dans ses textes. En attirant constamment notre attention sur le « pas-encore compris » — ses nouvelles suggèrent entre autres choses que les personnages eux-mêmes, n'étant pas équipés pour cette tâche, s'enfoncent de plus en plus dans l'aliénation —, il fait converger le combat douloureux de ceux qu'il représente et les attitudes de décodage adoptées par le lecteur. Les effets médiateurs de la structure interrogative, des éléments d'indétermination, et de la prolongation indécidable de la fin de la diégèse transforment ainsi ses récits

55 « La bonne littérature sert notamment à faire passer de l'information d'un monde dans un autre », *les Feux*, p. 262.

56 *Op. cit.*, p. 229.

57 *Id.*, pp. 228-9.

en beaucoup plus ou beaucoup moins que ce que la plupart des recenseurs ont voulu nommer « réalisme » ou « minimalisme ». Car il ne s'agit pas moins que de méditer les conditions du sens.

Même au plan thématique, il y a des leçons à tirer du refus de Carver de lire dans le destin de ses personnages un échec ou un manquement. Son travail va décidément au rebours d'une tradition qui considère en général la littérature comme un geste de catharsis ou de résolution, tradition qui culminerait avec l'hypostase moderniste de l'art comme artefact rédimant. Adorno, qui militait contre l'expulsion de la négativité de l'art, où il voyait une forme de quiétisme, se déclarait en faveur d'un art, tel celui de Raymond Carver, qui refusât de neutraliser les contradictions et les embarras dont il était né, hostile à une conception pré-lacanienne, ou freudienne vulgaire, de l'expression comme décharge, débordement, répit ou évacuation : « A la “récupération” conformiste, par la psychanalyse, de la conception courante de l'œuvre comme bien culturel agréable, correspond un hédonisme esthétique, qui transfère toute négativité de l'art dans les conflits instinctuels de sa genèse et détourne de ses conséquences. Si l'on fait de la sublimation et de l'intégration obtenues l'un et le tout de l'œuvre d'art, celle-ci perd la force par laquelle elle dépasse l'existence dont elle se désolidarise par sa simple existence »⁵⁸. Des fins mal assurées, irrésolues, des textes criblés de trous et de manques énigmatiques, et des situations d'ouverture progressivement déstabilisées au bénéfice d'un sentiment de perte et de désorientation confèrent ainsi une dimension esthétique, morale et idéologique au système de ruptures formelles gouvernant les nouvelles. Carver, on le voit, ne prend pas la parole au nom « de l'autre moitié » du seul fait qu'il mettrait en scène les gens qui la composent. Son « engagement » est au sein même de la forme et non dans ses sujets. Nichée au centre d'un paragraphe qui se repaît du vague et de l'indéfini, une phrase de « Fièvre » pourrait bien constituer la position esthétique ultime de Carver : « Elle avait aussi adressé à Carlyle [de longues lettres] pleines de divagations [dans lesquelles] elle lui demandait de la comprendre en cette matière — *cette matière* [c'est Carver qui souligne] — mais elle affirmait qu'elle était heureuse. Heureuse. *Comme si, pensa Carlyle, le bonheur était tout dans la vie* [c'est moi qui souligne]. Elle ajoutait que s'il l'aimait vraiment comme il le prétendait et comme elle le croyait — elle l'aimait, elle aussi, qu'il ne l'oublie pas ! — alors il comprendrait et accepterait la situation *[things as they were]*⁵⁹. »

Semblable refus de laisser le texte résoudre les problèmes qui lui ont donné naissance trouve peut-être ses deux meilleurs exemples, techniquement et herméneutiquement, dans l'examen de deux tropes privilégiés de l'œuvre : la division et le statut de la métaphore.

58 Adorno, *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 1974, tr. M. Jimenez, p. 23.

59 « Fièvre », *les Vitamines du bonheur*, p. 158.

- « *Division Street* » : le partage

A lire Carver, qui ne serait frappé par les fréquentes occurrences de ce que j'appellerai ici « la division », ou le « partage » ? L'article de Boxer et Phillips⁶⁰ sur la « dissociation » exploite un grand nombre d'images et de situations dramatiques qui manifestent « un sentiment de désengagement de son identité et de sa vie, un état dans lequel on se tient à l'écart de ce qui définit l'identité, ou bien où l'on perd cette identité »⁶¹. Il y est également remarqué que la plupart des états existentiels de ce qu'il paraît difficile de nommer des « identités » sont des états d'« animation suspendue » : se trouver entre deux semestres, entre deux histoires, deux mariages, deux métiers ou deux cuites, le sommeil et la veille. Mais le fait d'être ainsi coupé du flux familier d'une existence « normale » ne se limite pas aux préoccupations pratiques de l'organisation d'une vie. En exploitant thématiquement l'idée, soulignée par Iser, selon laquelle « si le texte fait fondamentalement référence à la pénombre des possibilités exclues, l'on peut dire que les frontières des systèmes existants constituent le point de départ du texte littéraire »⁶², Carver ne cesse de faire choisir comme refuges à ses personnages des lieux physiques et mentaux qui se situent à mi-chemin entre plusieurs possibilités, des lieux où le flux d'information circulant « d'un monde à un autre » se trouvera canalisé de façon privilégiée, oiseaux de mauvais augure franchissant d'étroites passes. L'impossibilité où ils se trouvent d'épuiser ou même d'atteindre les significations qui s'offrent tend à placer tous les personnages en position inconfortable, dressés, le bras tendu, en périlleux équilibre sur le bord de l'abîme, au bord des failles traversant leur expérience. Ils font signe à l'autre, installé sur le bord opposé, avec des gestes vagues où se lit l'espoir d'une complétude, à « l'autre vie », comme le dit le titre d'un poème où « ma femme est dans l'autre moitié de ce *mobile home* »⁶³. Le « Poème pour Karl Wallenda, le Roi des Funambules » le décrit « suspendu entre deux hôtels »⁶⁴, nous rappelant ainsi le couple temporairement coincé entre deux portes, dans « De l'autre côté du palier ». Dans *Là où les eaux se mêlent*, « le jongleur [qui opère] à la porte du ciel » précède les gens qui habitent « la porte à côté » : il s'agit toujours d'intervalles.

Chaque moment est décrit comme partageant le temps entre passé insoluble et futur improbable. Le très fréquent recours à d'abruptes liaisons — « Le matin suivant » ou « Après », « Le lendemain », « Un mois plus tard »... — pour entamer les sections narratives met en évidence la division perpétuelle

⁶⁰ Voir note 18.

⁶¹ « Voyeurism », p. 75.

⁶² Iser, *op. cit.*, p. 72.

⁶³ *Les Feux*, p. 142.

⁶⁴ *Id.*, p. 162.

du temps et de l'espace par le déroulement de vies vouées à l'incompréhensible quête de ce qui s'est échappé. Des moments de semi-révélation auront ainsi lieu près d'une double barrière (« Toutes les petites choses que j'ai pu voir ») ou au cours des rencontres de couples symétriques. Ces rencontres mettent formellement en évidence la précarité des équilibres, déclenchent des comparaisons affligeantes aux conséquences dramatiques et invitent à avoir largement recours au vicarial (« De l'autre côté du palier », bien sûr, mais aussi « Ils t'ont pas épousée » ou « Pourquoi l'Alaska ? » dans *Tais-toi, je t'en prie*, et « Plumes », « le Train », « Fièvre » ou « Cathédrale » dans *les Vitaminines du bonheur*). Comme le dit le narrateur de « Qu'est-ce que vous faites à San Francisco ? » : [« La situation était assez tendue pour me faire réfléchir »]⁶⁵. Des choses à moitié dites accompagnent des histoires réduites de moitié par la révision, des histoires dans lesquelles la division constitue soit le dénouement dramatique (« A moi » dans *Furious Fires*, et « Personne disait rien », où une truite remplace le malheureux bébé), soit la cause de la tension dramatique (la liaison à demi accomplie de « Vous êtes docteur ? »), à moins qu'elle ne fournisse une partie du décor environnant (la demi-lumière de « Soixante arpents » où se noient demi-actions et semi-prises de conscience, les demi-regards qui s'échangent dans toutes les nouvelles). Il existe des nouvelles où les miroirs et le vicarial sont utilisés comme modes d'accès à la complétude, par avance condamnée. Désir, impuissance et contradictions paralySENT ces personnages, les empêchent de s'arracher à leurs vagues douleurs et à la demi-conscience de leurs tourments. Dans le passage suivant, une densité rare de structures binaires figure déjà l'indécision du personnage avant qu'elle ne soit explicitée dans la phrase de conclusion :

C'est ma femme qui m'a *amené ici la première fois*. Quand on était encore ensemble, essayant d'arranger les choses. Elle m'a *famené ici*, et elle est restée une heure ou deux, pour parler *en privé* avec Frank Martin. Puis elle est partie. Le lendemain matin, Frank Martin me prit à part et me dit : « Nous pouvons vous aider. Si vous désirez qu'on vous aide et si vous écoutez ce que nous vous dirons. » Je ne savais pas s'ils pouvaient m'aider ou non. Une partie de moi voulait de l'aide. Mais il y en avait une autre⁶⁶.

Divisés à l'intérieur d'eux-mêmes ou séparés de ce qui les compléterait (« Quoi qu'ils fassent à partir de maintenant, chacun le ferait sans l'autre »)⁶⁷, incertains de leurs raisons et de leurs motivations, à moins qu'ils ne soient coupés d'elles, la plupart des personnages, vivantes questions privées de réponses, nous invitent à remarquer l'autre moitié du lit, la pièce voisine, la vie chez les voisins, les jours écoulés, les lendemains, les possibles qui semblent s'esquisser. Simultanément, ils inclinent aux demi-vérités et sont

⁶⁵ J'ai mis cette phrase entre []], car elle n'est pas traduite dans la version française.

⁶⁶ « Là d'où je t'appelle », *les Vitaminines du bonheur*, p. 133-4. C'est moi qui souligne.

⁶⁷ *Id.*, p. 178.

incapables de rapporter quoi que ce soit de manière globale ou compléte. Quant aux objets, leur nature vaguement menaçante naît du fait qu'ils sont et ne sont pas à leur place, de leur altérité potentielle, de leur capacité à défaufiliariser ce qui les entoure. « Non les choses », disait Cézanne, « mais les rapports entre les choses »⁶⁸. Renversements, parallèles, contradictions et paradoxes (depuis « Dummy » que l'on repêche de sa propre mare à « le Mensonge », en passant par « Si nous parlions d'amour ? » et une nouvelle non-traduite, « The Fling ») ne cessent de nous rappeler que les surfaces ont tendance à avoir deux côtés et que celle que nous voyons n'est pas nécessairement celle qui compte le plus. Ils nous encouragent à retourner toute chose pour en examiner le revers ou le ventre, installant ainsi la négativité au cœur de l'écrit. Tous les indéfinis s'inscrivent au bénéfice de définitions négatives, et Carver nous approche toujours plus volontiers de l'« endurance » chère à Faulkner que de plus triomphales et traditionnelles résolutions. Aveugle et silencieux, un peu semblable à la flèche immobile de celui que Quentin Compson voit évoluer sous un pont dans le deuxième chapitre de *le Bruit et la fureur*, le poisson de ce poème se contente de l'équilibre des forces que son mouvement minimal et répétitif permet d'établir en résistant au courant, sans pour autant le faire avancer : « Mais il en est un qui vient — / énorme, balafré, muet comme les autres,/ qui se maintient simplement contre le courant, // fermant sa bouche sombre contre/ le courant, la fermant et l'ouvrant/ tout en résistant au courant »⁶⁹. Tout aussi aveugles et réduits au silence par les langages appauvris dont les nourrissent les médias qui les fascinent et les façonnent, les personnages de Carver lui ressemblent aussi : aveugles, meurtris, suspendus entre amont et aval ; le visage dans l'eau, ils contemplent le fond qu'obscurcit la nuée pâle de leur maigre jactance ; réservant tout jugement, toute avancée décisive, ils évoluent latéralement vers les rives.

• *Contre la métaphore*

Le procès métaphorique peut être considéré soit comme un allié soit comme un ennemi de la négativité. Dans la mesure où il est effort de saisie, par avance condamné, de ce qui toujours demeurera autre, et met ainsi en évidence l'inarrêtable dissémination du sens, on peut voir dans le métaphorique une représentation en aval de l'informulé structurant le texte en amont ; il apparaît alors comme revers de la négativité. Dans la mesure où « il serait impossible au langage de formuler à la fois, dans un seul et même instant, la déformation de situations humaines et son remède, [...] le langage ne peut jamais explicitement dire le sens : ce dernier ne peut être que suggéré par le biais des

68 C'est aussi, d'une autre manière, une préoccupation sur laquelle William S. Wilson fonde son écriture (voir le chapitre 8).

69 « Le courant », *les Feux*, p. 155.

déformations et des distorsions apparentes que révèle le texte formulé »⁷⁰. Le métaphorique peut alors être considéré comme l'une des ces déformations et l'on peut y avoir recours pour obtenir des effets qui demeurent néanmoins programmatiquement négatifs.

Cependant, une telle distorsion peut aussi être appréhendée du point de vue de ses pouvoirs de traduction, comme l'inscription dans le texte de ce qui doit nécessairement, à des fins négatives, demeurer plus indéfini, comme la manifestation, l'incarnation de ce qui ne doit ni ne peut être défini, le nécessaire otage du symbolique.

Le refus de la métaphore renforce une stratégie fondée sur l'ouverture ; cette « ouverture » [*open-endedness*] des nouvelles, n'offre pas tant une possibilité de redéfinition perpétuelle qu'elle ne souligne le fait que la parole a toujours lieu au bord extrême de ce qu'A.R. Ammons désigne sous l'expression « *boundaried vacancies* » : aires vacantes limitées, ou bornage du vide⁷¹. Chez Carver, le métaphorique demeure toujours de ce côté-ci de sa mise en œuvre. Qu'il s'en remette à *thing* ou à *it*, à *what* ou à *whatever it was*, le recours aux indéfinis trahit un désir de ne pas ponter l'espace séparant la négativité de la claire cohérence d'un sens. Etant donné le contexte des nouvelles et la nature de leur thématique, la métaphore constituerait une manière de traduction, contraire à la logique d'un texte qui se nourrit d'une terre où nul sens évident n'est censé pousser, apparaîtrait comme l'instrument définitoire de l'élan négatif. Sauter, pour ainsi dire, par-dessus la négativité pour parvenir dans le connu et le contrôlé, signifierait nécessairement que le sens a été rétabli en court-circuitant les procédés qui le gardaient stratégiquement à distance et en échec. Contemplant une lune inquiétante, la narratrice de « *Toutes les petites choses que j'ai pu voir* » écarte le bien-fondé et la nécessité d'un tel saut : « Une [grosse] lune dominait les montagnes qui entourent la ville. Une lune blanche couverte de cicatrices. [N]importe quel imbécile aurait pu [y voir un visage] ». Non que les situations d'ensemble ne puissent, dans les nouvelles de Carver, prendre une valeur métaphorique. A dire vrai, lorsque le protagoniste du « *Train* » perd tour à tour sa montre, les effets contenus dans sa valise et sa destination, le sentiment est net d'un traitement allégorique qui flirte avec le métaphorique. De la même façon, un signifié général inquiétant, en l'espèce la laideur, plane au-dessus de « *Plumes* », nouvelle où affreux bébé et fausses dents s'opposent à la beauté du paon archétypal afin de désigner des bifurcations existentielles, qu'elles demeurent potentielles ou qu'elles soient pour de bon empruntées. Mais les textes eux-mêmes ne se départent pas de leur platitude, indétermination, qualité non-traduite de l'expérience qui autorise, tout au plus, des comparaisons illustratives, mais se refuse à recourir aux mutations métaphoriques. La quête du sens apparaît

⁷⁰ Iser, *op. cit.*, p. 229.

⁷¹ A.R. Ammons, « *Unsaid* », *Collected Poems 1951-1971* (New York : Norton, 1965).

légitime lorsqu'elle a lieu de façon latérale, « sur les bords » ou « par ailleurs », mais elle apparaît inacceptable, car dénaturante, dès qu'on y procède « du dessus ». Elle ne peut s'opérer que dans le cadre défini par des vies largement bi-dimensionnelles où la transcendance n'a pas sa place. On peut glaner le sens dans les choses voisines, dans les marges, par comparaison, sur un même plan, comme il arrive dans des vies vicarialement vécues ou chez des personnages en quête de leur moitié manquante. Les compléments sont autorisés à paraître, mais tous les suppléments évidents sont bannis. Dans tous les recueils de Carver, le langage conserve délibérément une telle platitude de ton que n'importe quel mot sortant le moins du monde des limites ordinaires, ou étranger au régime et à l'équilibre général, semble déjà, en lui-même, étrange et vaguement métaphorique (« *regarded* » à la place de « *looked at* », par exemple, à plusieurs reprises, ou le mot « *assessment* » dans « *Attention* »). Les lourdes inflexions rhétoriques des textes condamnent l'index métaphorique à demeurer près d'un hypothétique degré zéro au-dessus duquel il ne lui est que très rarement permis de s'élever. Même les signifiants les plus avérés, les appellations les plus courantes se trouvent relégués par les personnages à la réserve d'où il ne leur semble pas toujours nécessaire de les extraire : « On savait tous les deux que c'était un paon, bien sûr, mais on ne prononça pas le mot. On regardait, c'est tout⁷². » De même, la prodigieuse recréation des formes d'une « cathédrale » dans la nouvelle qui porte ce titre, lorsqu'un voyant permet à la main d'un aveugle de chevaucher la sienne pour suivre les contours du dessin que réalise sa main, semble indiquer qu'il est possible de se passer de la nature « toujours-déjà » métaphorique de la langue afin de céder la place aux plus grands pouvoirs de la communication performative. Carver transmet à ses personnages, pour leur mode de narration, la leçon donnée à ses étudiants par l'un des rares artistes figurant dans ses nouvelles — leçon que Carver enseigna peut-être lui-même à ses propres étudiants : « Il faut travailler avec tes fautes jusqu'à ce qu'elles aient l'air voulu⁷³. » Peut-être vise-t-il ainsi à rendre compte de la qualité de leur langage en faisant de son appauvrissement la raison de leur incapacité à transcender leur destin. Mais il se peut aussi que, faisant de pathétiques nécessités d'intéressantes vertus, il signifie par là son propre refus de nous faciliter les choses.

A mes yeux, les caractéristiques de l'écriture de Carver mettent largement en question sa réputation la plus établie : celle d'un « réaliste », responsable de la vague de ce que Bill Buford, dans la revue *Granta*, put baptiser « le réalisme sale », parrain du « néo-réalisme » réputé avoir donné leurs couleurs aux années 80. Même s'il a, de toute évidence, pourvu ses nouvelles d'une dimension sociale, ses choix stratégiques privilégièrent non moins évidemment une vision de l'œuvre comme construction, comme élaboration, comme figu-

72 *Vitamines*, p. 12.

73 *Id.* p. 166.

ration, plutôt qu'une conception mimétique obsolète des usages de la langue littéraire. D'un texte qui se nourrit des réactions et des apports du lecteur, qui opère par soustraction de l'explicite et des conclusions clairement tracées, comment pourrait-on affirmer qu'il s'en remet aux catégories traditionnelles de la représentation ? La dimension mimétique que conservent ses textes tient à leur exploration relativement imitative de la béance radicale qui s'ouvre au cœur de l'expérience ; il s'agit de la présentation, plutôt que de la représentation, d'un monde de fractures, d'un monde dont l'activité principale consiste en une tentative, privée des moyens linguistiques nécessaires, de produire un sens minimal. De sorte que, s'il est possible de dire de Carver qu'il est « minimalist » — étiquette que lui-même n'acceptait pas —, il faudrait pour cela que le terme renvoie à l'indigence d'une qualité de l'expérience plutôt qu'à un mode de représentation. Les inflexions rhétoriques dominantes de ses textes s'assurent que, selon les mots d'Adorno, « tout [...] ce qui concerne la forme et le matériau, l'esprit et la matière, a émigré de la réalité dans les œuvres, et s'est trouvé là privé de toute sa réalité »⁷⁴. Dénonçant l'association facile et abusive de nombreuses productions littéraires à une pratique mimétique fidèle et de bon aloi, Iser refuse — à juste titre, me semble-t-il — de tenir pour acquis « que de tels textes ne sont que des copies d'un monde dépravé ». « Si les déformations sont les signes d'une cause cachée », ajoute-t-il,

et si cette cause doit voir ses racines mises au jour par la conscience du lecteur, alors, de toute évidence, la *fonction* du texte (et partant la fonction de sa négativité) transcende de beaucoup une simple copie de la réalité. La négativité provoque les déformations qui constituent la question fondamentale posée par le texte — une question qui replace le texte dans le contexte de la réalité. Actualiser la cause virtuelle ouvre alors la possibilité de découvrir la réponse (potentiellement présente dans les problèmes que formule le texte). La négativité, alors, embrasse à la fois la question et la réponse, et elle est la condition qui permet au lecteur de construire le sens du texte sur la base de ses questions et de ses réponses⁷⁵.

Qui plus est, comme pour démontrer que nul écrivain ne pouvait sortir des années 60 et 70 sans avoir été affecté par ces deux décennies d'expérimentation novatrice, Carver — quelque aigus que soient son ouïe et son regard, quels qu'aient été ses talents d'imitation — n'écrit pas seulement par défi des conceptions traditionnelles du réalisme en littérature. Il se trouve également à l'intérieur des frontières d'un monde littéraire qui se libère progressivement des principes les mieux partagés du modernisme. Sa reconnaissance pratique de la nature irrésolue du texte l'éloigne d'une tradition aux yeux de laquelle l'équation du sens et de la résolution des tensions initiales était auto-

74 Adorno, *op. cit.*, p. 158.

75 Iser, *op. cit.*, p. 228.

matique. Apparemment éloigné des expérimentations les plus avant-gardistes de notre époque, d'importants aspects de la prose de Carver pourraient néanmoins se trouver décrits par cette estimation de la révolte de Samuel Beckett contre une esthétique classique et psychologisante :

Avec Beckett [...], nous prenons conscience de ce que le sens comme libération d'une tension représente une attente de nature historique vis-à-vis de l'art et perd par conséquent sa prétention à la normativité. La densité des négations ne met pas seulement au jour l'historicité de l'idée que nous nous faisons du sens ; elle révèle aussi la nature défensive d'une attente aussi traditionnelle — nous nous préparons évidemment à un sens qui nous débarrassera des illogismes, des conflits et même, à vrai dire, de toute la contingence du monde dans l'œuvre littéraire. Faire l'expérience du sens comme défense, ou comme pourvu d'une structure défensive, bien sûr, constitue également un sens dont, cependant, le lecteur ne peut devenir conscient que si le concept traditionnel du sens est invoqué comme arrière-plan, afin de pouvoirs le discréderiter⁷⁶.

Un autre contemporain nous aidera à prendre la mesure de ce que Carver est parvenu à accomplir. Parlant des choses qui ne sont pas incluses, A.R. Ammons nous invite à entendre s'élever le « bourdonnement des omissions », monter « le chant des aires vacantes, le fracas des/ silences », proclame qu'il est « conscient/ de leur présence, ainsi que vous devez l'être », ainsi que doit l'être tout lecteur des nouvelles de Raymond Carver,

ou bien vous manquerez
le non-chant
de mon chant : non que les mots ne puissent pas dire
ce qui manque : mais seulement que ce qui manque
ne peut
échapper pour peu
qu'on le parle : lisez les paraboles de ma défaite...⁷⁷

76 *Id.* p. 223.

77 A.R. Ammons, *op. cit.*

2

William H. Gass : traces, sgraffites, blancheur du texte

« ... Pour celui qui écoute, écoute dans la neige,
Et, rien lui-même, ne voit
Rien qui n'est pas là et le rien qui est ».
Wallace Stevens, « *l'Homme de neige* »⁷⁸

... « jusqu'à ce que de lui rien
ne reste, hormis un moi plus nu, plus dépouillé
Dans un monde plus dépouillé plus nu, où le soleil
N'était pas le soleil, qui ne brillait jamais... »
Wallace Stevens, « *le Comédien comme la lettre C* »

La question, ici, banalement posée, pourrait être de savoir si et comment « le Gamin aux Pedersen », longue nouvelle de William Gass, prend place dans l'ancienne tradition des questions posées à la blancheur par les maîtres de la littérature américaine, de *Moby-Dick* et « Arthur Gordon Pym » à Thomas Pynchon, John Ashbery, John Calvin Batchelor et le Russell Banks de *Hamilton Stark*, en passant par Jack London, Wallace Stevens, tant d'autres... Simpliste, elle se réduirait à rejoindre une exploration thématique supplémentaire au corpus ; son dessein s'élargissant, elle inviterait à enquêter sur les modulations de ce qui semble s'apparenter à une obsession culturelle. Examinant les surfaces, elle recenserait les qualités d'un thème, les traces d'une « imagination matérielle » ; explorant les couches profondes, elle tenterait, approchant le cœur en fusion des textes, de cerner et définir les raisons de la productivité littéraire d'une fascination pour l'inscription de l'absence. Jouant des héritages métaphysiques, elle s'attacherait à relier aux apparitions textuelles de la blancheur celle du « mal » dont Gass nous dit dans sa préface que l'examen fut son propos (« présenter le mal comme une visitation ») ;

⁷⁸ *Poèmes*, Wallace Stevens, Montpellier : Delta, 1988, tr. N. Blake et H. Kaddour, p. 19.

jouant des écarts, elle tenterait de discerner dans cette œuvre une manifestation de l'« agon » selon Harold Bloom. Mais pourrait-elle alors espérer rendre compte de la terreur toute particulière qui, saisissant les lecteurs depuis 1958, fait estimer à nombre des plus écoutés d'entre eux que « le Gamin aux Pedersen » est la nouvelle la plus considérable de l'après-guerre américain ?

« Tremendum »...

Melville associait certes l'effroi que causait la baleine à une « certaine terreur sans nom » qu'il illustrait « la pâleur des morts »⁷⁹ ; mais l'on a tôt fait d'oublier qu'un tel effroi n'était pas nécessairement pour lui, fût-ce à son plus explicite (« Blancheur de la baleine »), consubstantiel à la couleur, celle-ci ne faisant la plupart du temps qu' « intensifier »⁸⁰ ce qui, déjà, épouvantait. Les peurs sont parfois bleues ; toutes les terreurs sont blanches. Mon propos sera donc d'expliquer comment, dans la nouvelle — et contrairement à ce que l'on pourrait penser —, la blancheur, ses effets, sa force d'épouvante ne proviennent pas de la désignation permanente des objets qui traditionnellement la portent, de l'hégémonie littéralement « couvrante » d'une isotopie explicite (la neige, omniprésente), mais d'une stratégie textuelle visant à l'anéantissement systématique de la référence, à l'effacement des repères, à divers modes d'annulation ; d'indiquer la manière dont les traces se lisent comme un sgraffite, dessinant leurs motifs au travers de la blancheur en laissant apparaître les ocres et les bistres de l'inconnu et de l'incernable ; de montrer que ce qui glace le lecteur, c'est bien plus le « gel de doute épistémologique » dont Gass a recouvert sa nouvelle que le climat et les températures rigoureuses de l'univers de référence ou les frissons causés par la « couche morale » structurant les origines du projet.

Du point de vue thématique le plus simple, on notera pour mémoire quelques éléments de l'isotopie centrale. Il y a bien, qui le nierait ?, beaucoup de neige partout ; et l'on ne révélera rien de plus étonnant en soulignant la récurrence d'expressions dénotant chez P'pa, chez Hans, et chez Jorge, un goût certain pour la dissimulation qui relaie à ce point les effets de la neige qu'il n'est pas rare que celle-ci soit employée pour celle-là⁸¹. Cacher, faire disparaître (des revues, des bouteilles, des cigarettes ou des livres), c'est résérer aux choses le traitement que la neige réserve aux clôtures et aux accidents du paysage, que le récit réserve à l'information : ellipses, paralipses, questions sans réponses, mystère, absence. P'pa « avait le chic pour cacher des trucs » (107)⁸², « ses caches, c'était sa fierté » (42) ; mais outre que chacun s'adonne à un art qu'ancre au plus fort du texte un passage essentiel (« On

79 *Moby-Dick or, The Whale*, Edition Norton, p. 166. Et Poe, naturellement...

80 *Idem*, p. 169. « *The intensifying agent in things the most appalling to mankind* ». Je souligne.

81 « To hide them somehow quick under the snow » (23) ; « to burrow down, disappear under the snow » (57).

82 Les références renvoient aux pages de l'édition Rivages (1989).

a couru se cacher tous les deux... » — 113 ff), on finira par voir que le texte n'est pas le dernier à le faire. *Vacances de neige* donc, blancheur de base, étendues vides, certes. Mais sous lesquelles, recto, verso, il ne reste plus rien à cacher. L'omniprésence de la neige ne fait — le verbe s'offre — que cristalliser d'autres angoisses ; c'est le degré zéro d'une activité plus profonde ; d'une part il concrétise, affiche et intensifie le néant plus radical qui lui/auquel il donne naissance, de l'autre il invite le lecteur à affronter le désarroi d'un état supérieur de la vacance que traduit la « présence » rien moins qu'irréfragable de l'écrit.

*
* *

Les origines du récit de Gass se situent peut-être quelque part entre les vers de Stevens placés en exergue de cet essai ; la tentation de le croire est accentuée par un aveu de l'auteur lui-même qui situe *Harmonium* au nombre des cinquante « piliers littéraires » qui l'ont le mieux soutenu⁸³ et voit dans « l'Homme de neige », « un chef-d'œuvre », [...] « qui calmement commence par “Il faut avoir un esprit d'hiver” (*One must have a mind of winter*), vers qui rend véritablement justice au “m” et au “n”, puis se referme, de façon si caractéristique, sur “... Pour celui qui écoute, écoute dans la neige,/ Et, rien lui-même, ne voit/ Rien qui n'est pas là et le rien qui est”. Nous écoutons, conclut-il, et, le souffle coupé, nous le voyons ». En tout état de cause, il peut être commode de s'appuyer sur ces vers pour distinguer les deux « rien » que travaille la nouvelle en y voyant la métaphore de l'annulation du récit (« *Rien* qui n'est pas là ») et de l'affirmation d'un espace muet où le texte exhausse sa propre activité (« *le rien qui est* »). La nouvelle inverserait ainsi le parcours étymologique étrange qui a fait d'une chose (« *rem* ») *un rien*, puis rien. Elle se déroulerait selon les deux temps du processus envisagé par Gass dans son introduction : « gommer l'intrigue pour en faire une fiction » (19).

On choisira donc d'abord, à partir d'un trésor d'exemples qu'il est impossible d'exposer intégralement ici, quelques procédés qui, dans « le Gamin aux Pedersen », non seulement rendent impossible le dépôt d'une somme référentielle permettant de spéculer sur la validité de telle ou telle hypothèse diégétique (qui est qui ? qui a tué qui ? qui est où ? « Arthur, où t'as mis le corps ? », dirait Vian), mais programmment l'effondrement de toute information et même de tout signifié stable. Ils ressortissent à l'annulation. D'autres, que la tentation de la symétrie fera nommer d'« annellation », inscrivent dans le texte des stratifications et des circularités qui, défiant la linéarité « officielle » du « thème », installent une positivité, une énergie de la blancheur

⁸³ *Fifty Literary Pillars*, Catalogue de l'Exposition de la Olin Library de Washington University, St. Louis : 1991, p. 37.

et de la négation. On verra enfin comment l'exploitation de ces procédés permet de mettre au jour une thématique littéraire pouvant atteindre un degré proprement métatextuel ; on s'interrogera alors sur le statut d'un texte qui, ayant multiplement affirmé sa blancheur, nous invite à dépasser la terreur qu'il nous inspire pour jouir de la lumière de ses scintillements et nous inquiéter des traces qui s'y impriment.

L'anneau fait le tour d'un vide. Le surmonte une pierre.

1. « Rien qui n'est pas là ». Annulations. Abolition du récit.

Le texte entier, naissant phrase à phrase, nous dit Gass, de l'écoute des périodes antérieures, n'a simultanément de cesse d'abréger au fil de sa progression tout dépôt référentiel. D'abord, de toute évidence, nombre de propositions conservent leur mystère et l'obscurité de leur sens, n'étant pas reliables à un contexte d'explication (« Y'a autre chose qu'est arrivé dans la tempête en même temps que le gamin Y'a autre chose qu'est arrivé à passer » — 55 ; « j'pensais qu'à cette secousse » [jar] — 70 ; « [j'avais] une drôle de tête » [I had a queer head], [...] « avec mes vêtements en petits bouts » [everywhere ribboned] — 99). La syntaxe très particulière gouvernant certaines autres autorise des lectures plurielles ou flottantes (« J'essayais juste de garder la bouche fermée et de respirer et surtout de pas me demander pourquoi » (68) : pourquoi quoi ?). Que lire, au juste, dans « and in deep winter springs » (64) : les ressorts du chariot fléchissant dans les fondrières, ou quelques sources sourdant des froides profondeurs ? « Tout ce que j'apercevais de[rière] mon coude » (114) [all that I could see from my elbow — 76] flirte avec le handicap anatomique tandis que doubles chevilles⁸⁴ ou ruptures syntaxiques (« Le gamin, parce qu'il a tué sa famille. Et moi alors ? [Doit geler » — 99-100) rendent la lecture périlleuse ou plurielle.

La modification sémantique supportée par « Doit » à cette occasion (le verbe peut dire la probabilité dans le segment de phrase qui l'isole — 99 — alors qu'il dit l'obligation dans la phrase complète — 103) n'est qu'un exemple du procédé qui érige l'étoilement polysémique en principe et interdit toute stabilisation de la lecture. On n'en prendra pour exemple que le sort réservé à « trouver » et « figurer » (42) ; à « run » (courir, passer [la langue] ou déteindre [les couleurs]) ; à « so », ici adverbe (tellement), là conjonction — tantôt de coordination (donc) et tantôt de subordination (de sorte que) — ;

⁸⁴ Par exemple « a flicker of the fire and [a sign of [<me [by it > [all] stretched out]]] my head on my arm and near asleep » (75) qui permet, selon les divers modes d'assemblage possibles indiqués ici, l'émergence de sens tout à fait différents.

à « mais » (nuance ou opposition)⁸⁵ ; à « peut-être » (hypothétique ou ironique) et à tant d'autres. L'annulation peut être grossièrement explicite (« petit ou gros, comme j'ai dit » — 55) ou plus subtile (« On va avoir besoin de son whisky »./ « [Ce besoin-là, c'est sûr qu'il peut s'en occuper] » — 36). Le modèle d'évidement sémantique le plus spectaculaire, le plus fonctionnel aussi, dans la mesure où il est central à toute volonté de construction d'une thématique de la quête et du devenir destinée à structurer conventionnellement la diégèse, affecte le verbe « to get » et vaut qu'on s'y attarde. Outre que sa distribution dans le texte (plus des quatre cinquièmes des quelque cent cinquante occurrences avant II, 2) invite à une réflexion sur les enjeux⁸⁶, on notera le travail systématique accompli par Gass pour neutraliser et annuler un mot qui, pour être souvent auxiliarisé en anglais américain, n'en conserve pas moins une charge sémantique variée mais forte. De la détransitivisation intervenant entre la page 1 (« *Get some snow* » [Va me chercher de la neige]) et la page 3 (« *Get* » [File]) à la banalisation de « *He was about to get up so I got out* » (5) [Il était prêt à se lever, alors j'ai filé — 39]) et à « *We got to get Simon moving* » (40) [Faut qu'on le fasse bouger, Simon — 76], apparaît le souci qu'a Gass d'aggraver la pauvreté du lexique d'une paupérisation par l'usage tout en soulignant encore, en même temps que la chiche rythmique des monosyllabes, une indétermination et une entropie que l'ensemble du discours rend quasi totales. Que le minage du lexique⁸⁷ se figure « in fine » par l'activité spéculaire néantisante de mots-sapeurs (« *Creuser* le talus comme un arbre *creux* » — 116) surprendra seulement qui n'aurait pas admiré le travail des phonèmes-maçons des origines (« [The] [barn] was *dark*, b{u}t [the] s{u}n [b{u}rn]ed on [the] snow » (1) [La grange était noire mais le soleil brûlait sur la neige] — 35) qui véritablement « rendent justice » aux voyelles et aux consonnes qui les composent.

85 Il convient d'étudier avec le plus grand soin l'évolution de ces deux derniers termes dans la mesure où ils charpentent fortement — ou tendent à figurer — la progression « logique » du récit ainsi que les rapports d'autorité entre les personnages. On arguera ainsi que la responsabilité même du meurtre de Pa peut être diversement assignée selon qu'on lit tel « mais » de telle ou telle manière. C'est la thèse de Melanie Eckford-Prissor (« Layered Apparitions », *Review of Contemporary Fiction*, Octobre 91, pp. 110-1) qui reprend là une hypothèse d'abord émise par Patricia Kane. Inutile de dire que l'existence même de Gants Jaunes en dépend.

86 Peut-être cette « blessure verbale » infligée à Jorge par un mot central au vocabulaire impératif de Hans et de Pa se fait-elle moins vive avec la libération progressive de l'enfant ; peut-être la désintransitivisation graduelle du verbe renvoie-t-elle à celle de la quête elle-même. Peut-être le renversement d'usage de la première page (« *Get some snow* » [Va me chercher de la neige]) à la dernière (« *The winter time had finally got them all* » [L'hiver avait fini par les avoir tous]) dit-il une ironie que l'on serait alors tenté d'étendre au traitement du lecteur suggéré par l'analyse du titre de la nouvelle dans la dernière partie de cet article. « *On vous a bien eus* ». A nouveau, encore et toujours : « peut-être »...

87 L'image du tunnel n'est pas spécifique à la nouvelle puisqu'elle structure l'énorme roman que Gass, après y avoir travaillé pendant vingt-six ans, publie en août 1994 : *The Tunnel*.

Car entre les deux, tout s'affaisse et s'évanouit. La modalisation fait ses ravages, l'énonciation se tuile et se feuillette, l'incertitude règne, les ambiguïtés dominent et la contradiction sévit. Texte incertain, en vérité, ferait-on même l'économie d'un pari sur « ce qui se passe ». « Ce que savait Jorge » est certes structurellement fonction du rêve, du désir et de l'imaginaire, mais aussi, localement, du vœu pieux (« Ça c'est ce qui t'arrangerait bien » — 92), de la dénégation (« Peut-être que dans ton idée, il était vivant, mais c'est pas des idées qui comptent » — 54 ; « Ça paraissait juste mais ça pouvait pas être ça » — 51), de la contagion de convictions voisines (« Il en est sûr, j'te l'ai déjà dit » — 51), de la volonté (« Je me suis demandé lequel des deux je préferais que ça soit » — 90), ou de l'hypothèse (« Faut croire » — 48). Certaines hypothèses se déduisent de place en place d'une théorie de modaux (*would*, *would have* et *would have been*) qui convergent pour constituer l'interprétation d'un moment. Faits, spéculations, souvenirs « nourrissent » telles autres ; des « Je croyais » ou « J'avais l'impression » — parfois télescopés : « Je me disais toujours qu'ils n'arrêtaient pas d'y penser tous les deux » (39) —, « étaient » vaille que vaille des enchaînements de « J'espérais », « Je ne pouvais pas être certain », « Je supposais », « Je me disais que... », « vu que... », « Je ne sais pas », « Je m'attendais à ce que... ». Echafaudages branlants. « Il se pouvait », « peut-être », « possible », « qui sait » s'allient aux « sans doute », « probablement », « un jour », « quelqu'un », « plus ou moins », « juste avant ou juste après », « ou » et « ou bien » pour noyer de rares « Je savais » ou « J'ai vu ». Pourtant, ceux-ci, même mis en danger (« Il croit qu'il sait », « J'ai cru voir »), cherchent encore à en imposer : « Y'avait quelque chose de noir qui dansait... Ça sautait d'une drôle de façon et puis ça a disparu. Le passe-montagne noir, que je me suis dit » (105)⁸⁸. Jorge a beau prétendre qu'« il n'y avait pas trente-six façons de comprendre ce qui s'était passé » (41), indéfinis et anaphores folles accroissent la dissolution du sens : « quelque chose dans la mangeoire », « ce qu'il avait », « pris là-dedans ». Une reprise douteuse (« L'gamin, il avait la trouille, t'as dit ») servira de base à un raisonnement (49) dont le fond semble alors à peu près aussi résistant que la caisse de carton contenant la neige, à peu près aussi solide que la surface des congères où nous enfoncera le premier pas. On en appliquerait presque à Jorge l'analyse qu'il fait des silences de Hans (« Il espérait sans doute que les mots allaient finir par changer de sens » — 47) ; on en serait presque tenté d'entendre un conseil de lecture sous une autre de ses remarques : « [N']importe quel idiot aurait pu comprendre ce qui se passait] » (*a fool could see what was going on*) (8) : *Rien qu'un idiot ?* Serait-il indispensable de l'être ? Comme le dit joliment l'expression américaine : « Si vous n'êtes pas complètement perdu, c'est que vous n'avez pas la moindre idée de ce qui se passe ».

⁸⁸ Je souligne. Comme je soulignerais, bien sûr, « le cœur du cœur du problème » : « Mon dieu, que je me suis dit, il existe pour de bon ». (97)

Flottements énonciatifs, modalisation à outrance, indétermination constitutive... La liste des modes exterminateurs de sens ne s'arrête pas là qui doit se compléter d'un quadruple jeu d'ambiguités ; elles affectent le lexique et son sémantisme, la syntaxe, la référenciation et le régime narratif.

L'ambiguïté est purement lexicale dès lors que l'usage inhabituel d'un verbe (« started the kettle » — 1) désigne le remplissage et non le chauffage d'une bouilloire, qui n'intervient que plus bas, dès lors que telles « shoes » (49) font hésiter entre fers à cheval et semelles ; elle se fait plus sémantique dès que l'on suppose que « The kid must have been out on his feet » (11) : « le gamin avait dû venir à pied » choisit la traduction (45), mais il peut aussi « ne plus tenir sur ses jambes ». On hésite entre description et métaphore en lisant « The sun *straight up* and cold » (33) : serait-ce que le soleil est à son zénith [*straight up*, c'est « à la verticale »] ou qu'on le compare au jaune d'un œuf au plat [*straight up*, c'est frit d'un seul côté] ? Mais la désignation faséye aussi quand le « jaune » des « gants » entraîne vers des « mains jaunes » qui peuvent dire la couardise d'un personnage [*yellow Han[d]s*]. On parvient à la lisière du syntaxique avec « Everything was still in the barn » (60-adverbe ou adjectif ? « encore » ou « tranquille » ?) ou « to beat another [blizzard and {wind} up] like the Pedersen kid » (42 — [*wind*] ou [*waind*] ? nom ou verbe ? Doit-on traduire « jouer au plus malin avec un autre blizzard et que je finisse comme le gamin aux Pedersen », ainsi que le fait raisonnablement Pierre Gault (77), ou, se laissant emporter par la proximité des deux souffles, sera-t-on tenté de lire aussi : « triompher d'un autre blizzard et d'un autre vent » ?). On entre franchement dans l'ambiguïté syntaxique avec les attributions douteuses de « Hans s'est versé un verre, pas [à ?] moi » (49 — *Hans poured himself a drink, not me* — 15), le flottement logique de « if he's been, he's gone » (60), l'indécidable posture de « the little tree Simon stood his bowed head under » (69). On y patauge avec les ellipses de « nowhere Pedersen's fences had kept bare he might be lying huddled with the horse on its haunches by him » (78 — très clarifiées par le français : « rien non plus aux endroits que les barrières à Pedersen avaient protégés et où on aurait pu le retrouver tout recroqueillé avec le cheval à côté de lui, affalé sur ses cuisses » — 116) et l'on s'y vaubre bientôt, dans une phrase comme celle-ci que seuls les ajouts et la ponctuation peuvent ici rendre au sens : « C'était bien [comme ça,] j'étais [bien] content [que ça soye lui] qui soit là-bas [et que ça soye] pas moi [qu'il soit/qui sois] là-bas tout droit sur son cheval [,] en plein vent [,] raide comme une trique [,] sans compter que le cheval [il s'était] sûrement arrêté depuis le temps, la tête baissée contre la tempête » (109) [*It was good I was glad he was there it wasn't me was there sticking up bare in a wind on a horse like a stick with the horse most likely stopped by this time with his bowed head bent into the storm...* — 72]. Et ce d'autant plus que la référenciation se fait plus approximative et l'anaphore plus libre. Outre les indéfinis déjà mentionnés, il est essentiel à la lecture du récit de choisir entre les antécédents de nombreux « il » mitoyens : « Comment il aurait pu arriver

là-bas ? » (48) (le gosse ou l'« assassin » ?), de parvenir à assigner à « le mien » ce qu'il reprend doublement à l'Oncle Toby de *Tristram Shandy* dans « Le mien, il était plus long, et plus pointu au bout » (76), à « them » son objet dans « Qui c'est qui l'a trouvée ? Qui c'est qui l'a trouvée ? Bordel de Dieu qui c'est ? [C'était lequel/laquelle ?] » (63 — « *Which one of them was it ?* » 29). « J'm'en suis déjà tapé plusieurs » (73) renvoie manifestement à une pluralité de gratifications... En termes généraux, l'anaphore ne transmet pas toujours ce qu'il semble. « *Wysifnwyg* », dirait-on en langage informatique : « *what you saw is not what you get* ». Opérant souvent en liaison avec des infinitifs tronqués (*wanted to...*) qui la renforcent et contribuent à l'ambiguïsation puis à l'évidence de la référence⁸⁹, l'anaphore ajoute aux effets de neutralisation et enferme un peu plus dans les limites étroites d'un lexique limité et répétitif qui ne dit rien du monde hors référence à un ailleurs ou à des possibles intérieurisés ou fantasmés. Enfin, en termes narratifs, le « patinage » (« apprendre à patiner ») d'un niveau narratif à un autre (scène de l'événement, fantasme, souvenir, désir...) a pour conséquence de déstabiliser, aux frontières des discours, ce qui pourrait être de l'un ou de l'autre. Quand il dit : « En frissonnant, je me suis dressé sur la pointe des pieds » (86), sur quelle scène se trouve Jorge ? Avec l'accentuation du mixte narratif, le statut du référentiel vacille, nous emporte vers le désordre qui va croissant à partir de la page 98.

A dire vrai, le texte programme à tel point toute impossibilité de référence stable et d'élément narratif sûr que les personnages eux-mêmes, confrontés au plus cru du réel, viennent à en parler d'une manière décalée ou tangentielle tout à fait remarquable. Surgit un sabot obscur dont la présence, sur le plan neigeux uniforme, s'offre de façon proprement *scandaleuse* aux yeux d'un jeune rural qui, pourtant, ne peut manquer de l'identifier : « *On dirait* un sabot, j'ai dit »⁹⁰. Le réel le plus irréfragable se trouve ainsi contaminé par le doute narratif généralisé de l'entour. Le régime du texte est à ce point négateur que les contradictions les plus flagrantes ne font plus tache dans le récit. Ma (52) : « Je n'en sais rien » ; Ma (53) : « Je suis sûre ». « A bien fallu qu'il arrive sur quelque chose »/ « J'suis pas en train de dire qu'il est venu sur n'importe quoi » (57). « Vous avez trouvé que l'idée était bonne »/ « Jamais de la vie » (92). A dire vrai, bien sûr, le récit s'en nourrit ; et l'écriture : l'oxymore (« sa brûlure glacée » — 81, « cette obscurité toute blanche » — 109) devient seul capable de prendre en charge l'annulation du texte pour esquisser un devenir que tout, par ailleurs, travaille à rendre problématique.

⁸⁹ De même, quel est le statut de « had » dans l'expression « a woman had » (8) qui suit « If he found out » : doit-on lire « a woman had found [out, too] ou [them<the bot-tles>] » ? La victime de cette phrase est le sémantisme de « find » qui structure par répétition les *deux pages* qui précèdent.

⁹⁰ P. 84. Je souligne.

2. « Le rien qui est ». Annellations. Naissance du texte.

« Les grattons » /*burrs*/... « Ils roulent juste un peu » (50). « Frictionner » /*Rub*/... » (54). « Il voyait des trucs dans son verre » (54). Et si ce n'était pas du whisky que contient le flacon, mais un Djinn, qui « va et vient [...] au fond du verre » (48)⁹¹? Frottez l'enfant et il renaît. Frottez la lampe, ou un anneau, vient un génie. Frottez les mots, surgit un texte. Au bout du compte pour Gass, on le sait, le texte se dicte à lui-même. Il y est incité par la caresse⁹². Plus simplement, « le Gamin aux Pedersen » ne cesse d'itérer ses motifs, jusqu'au renversement. Tels modes de la circularité sont statiques, des arcs brefs et fragmentaires, dira-t-on. D'autres ont un effet d' entraînement qui fait tourner le texte sur lui-même, jusqu'au vertige et à l'éblouissement.

Statiques, nombre de parallèles syntaxiques nourrissent un déjà-vu subrepticte et pointillent des associations d'un autre ordre, relayant le travail sur le signifiant (*rub/burr ; sick shoat/shit-sick ; no man/ snow-man...*) en des espèces — on me pardonnera l'invention — d' « anagrammes narratifs » recyclant sans désemparer des éléments identiques. C'est le « gamin » qui dit : « Il les a descendus à la cave, alors je me suis sauvé » (47) mais Jorge qui dit ailleurs : « Hans, son hoquet l'avait repris, alors moi [je me suis sauvé en courant] » (97). Deux souvenirs frustrants s'affichent à l'identique à trois pages d'intervalle : « Elle est jamais revenue » (104), « Il me l'a jamais montrée » (108). De simples phrases déclaratives (106-7) préparent par juxtaposition le passage « circulaire » des pages 113-4⁹³, qui ne fait en un sens que radicaliser un procédé généralisé de saturation figurant l'obsession.

Non moins statiques, des répétitions en très grand nombre installent les isotopies. « C'est par son retour que le motif fait sens », nous rappelle Jean-Pierre Richard⁹⁴; mais c'est de la même manière, peut-on évidemment ajouter, que s'installe le motif du retour, que s'amorce un bouclage qui combat la structure linéaire de la quête pour l'annuler. Des innombrables occurrences on ne choisira que certaines, plus significatives : un même geste de Jorge (« J'ai pris [le grand] seau sous l'évier » — 35 et 115) encadre le récit ; la récurrence de « I tried » (« j'essayais », « j'ai essayé » — 35, 37, 52, 67, 88,

⁹¹ Que compare au juste la phrase « *The bottle made it spring for me just like that fellow made it warm for you* » (74) ? N'accorde-t-elle pas deux produits de la création imaginaire, deux jaillissements, deux « génies » ?

⁹² Voir *Willie Masters' Lonesome Wife*, bien sûr, mais aussi « On Talking to Oneself » et « On Reading to Oneself » dans *Habitations of the Word*.

⁹³ Cf. infra.

⁹⁴ « Casque-pipe », *Littérature* 30 mai 78 (3-17), p. 12 ; cité par Michel Picard dans *Lire le Temps*, Editions de Minuit : 1990, p. 28n.

113...) accompagne des efforts visant toujours à un paraître ; les répétitions les plus martelées, contrastant avec un régime anaphorique par ailleurs généralisé, affichent obstinément les faits et les actes les moins assurés (« chercher », « trouver », « mort »...), cependant que le thème de l'absence s'ancre par la reprise inlassable de formules négatives (« il n'était pas », « il n'y avait pas », « il n'y avait aucun... ») servant soit à des descriptions « en creux » soit à la manifestation d'un silence ou d'un irréel. Cette pratique répétitive génère le plus souvent des renversements ou des négations qui participent, localement mais à grande distance, à l'instabilité du texte ; ainsi la pâte est-elle boue (39) et la boue pâte (75) ; ainsi « tu serais devenu un homme » (73) trouve-t-il son écho dans « t'es plus un homme » (112) ; à l'inverse, elle installe les invariants qui imageront le solde du conte (« le soleil brûlait sur la neige », « tourner en rond »...) et assurent par effet de miroir ou d'écho le renforcement mutuel des incertitudes (Jorge « voit » Gants Jaunes au cours d'une « accalmie » — 105 ; Yellow Gloves « voit » Jorge au cours d'un « moment de répit » — 112).

Le recours général à l'« annellation » s'illustre d'autres types de redondance, manières de bégaiement du texte⁹⁵ qui font, localement mais spectaculairement, tourner en rond le récit et patiner encore la référenciation : qu'apprend-on de l'affirmation « longtemps peut-être », vague en elle-même, dès lors que se pose incontinent la question « Longtemps ça fait combien de temps ? » (61) ? Qu'advent-il de la couleur d'un cheval dans une description comme : « Le cheval était *tout blanc aux endroits où la neige gelée* se cramponnait à ses poils » (86) ? Que peuvent signifier le recouvrement du même par le même (« La neige arrivait à la taille du bonhomme de neige » — 97), la satisfaction de l'absence par l'inaction (« si j'avais trouvé n'importe quoi pour m'asseoir dessus, je l'aurais fait » — 81) ? De telles phrases clarifient aussi vigoureusement la « réalité » du récit que l'aphorisme de Hans illumine ce que « veut dire » Jorge : « Dans le blizzard, vaut mieux te trouver là où que tu vas, si tu veux avoir une chance d'y arriver. — C'est juste ce que je veux dire. Alors tu vois, Hans ? Tu vois bien ? » (49). Qu'on tourne en rond de plus en plus manifestement, bien des expressions innocentes nous le signalent (un cercle, en rond — 70, 80 ; tourner en rond — 57, 111 ; sa tournée — 86, le tour qu'il nous avait joué — 117) ; qu'il faille de ces circularités pour accéder à l'être, les images récurrentes du cycle saisonnier et de la position fœtale (81, 100, 114) ne cessent d'y insister.

Que miroirs et échos se fassent couples et, en bonne physique, des oppositions dynamiques se manifestent, entraînant des circularités narratives d'une toute autre importance. Ainsi en va-t-il du travail de repérage des formes fixes (lignes, grilles, traces...), des objets au repos (« néant lustré » dirait peut-être Stevens⁹⁶ des outils dans la grange) et de la volatilisation, de la liquéfaction

⁹⁵ Je ne mentionne pas même ici les véritables bégaiements contenus dans les dialogues.

⁹⁶ Dans « Esthétique du Mal ».

et de la vaporisation des formes et des corps (fondre, siffllement, dégel ; ombres, fumées, haleines et vapeurs, poudres, nuages — de neige, de farine ; bouffées, nuées, poussière...). Ces dernières oblitèrent le matériel et l'objectif, accompagnent le brouillage des niveaux narratifs (87), favorisent la coexistence de l'incertitude et de la présence, dispersent les indices comme la modalisation fait des hypothèses. Tout se passe comme si cette thématique de la nouvelle se proposait d'illustrer la formule de Robert... Frost⁹⁷ : « Un poème, comme un cube de glace, devrait glisser sur sa propre fonte ». Les lignes et les formes ne niellent le blanc que pour en souligner la dominance. « Le souffle du vent si régulier que ça comptait même pas pour du bruit », dit le texte (110). « Une neige si permanente qu'elle ne compte même plus pour du blanc », ajoutera-t-on. Les objets ne sont posés que pour disparaître et souligner *in fine* l'intensité d'un vide :

Il était parti par là, et pourtant y'avait plus aucune trace de son départ ; rien qui ressemble à une bosse noire dans un creux, pas de bras ou de jambe qui dépasse d'un talus comme une branche arrachée par le vent, ou la tête d'un cheval sortant de la neige comme un rocher ; rien non plus aux endroits que les barrières à Pedersen avaient protégés et où on aurait pu le retrouver tout recroquevillé, avec le cheval à côté de lui, affalé sur ses cuisses ; rien non plus au creux des ombres qui diminuaient à vue d'œil, rien qui aurait pu avoir l'air de quelque chose de dur qui ne soit pas de la neige, quelque chose de dur qui aurait pu être vivant un jour (115-6).

La répétition installe également une circularité qui met en cause jusqu'à l'identité des personnages. Tels indices suggèrent une équation Jorge = Gants Jaunes (40, 46 et 49 ; 67, 109), tels autres une confusion entre P'pa et Jorge (97, 99 ; 113). « La fente dans la figure de P'pa », « la cicatrice de Ma », un bout de gosse [*a slit of a kid*], « la fente entre mes paupières » [*the slit in my eyes*] n'identifient que pour confondre. Le jaune est très également distribué entre Hans, P'pa et Gants Jaunes. P'pa et le cheval sont intimement associés ; tout le monde ressemble à la neige, ou à un bonhomme de neige. Ces marques d'équivalence et d'association dament la différence, brouillent la référence. Structurelle, narrativement et herméneutiquement cruciale, l'assimilation de Jorge au gamin n'est pas l'effet des seules dernières pages ; les deux enfants partagent leur « lent dégel », le même « tas de vêtements rai-des », leur retour hâtif de leur grange à leur maison respectives, leur ressemblance à des bonshommes de neige — et par voie de conséquence une ressemblance à « la pompe », avec sa « goutte au nez » —, sentent identiquement le froid les envahir (46). L'« échange » final, la domination établie sur leur « territoire » propre, la chaleur partagée, ne viennent pas comme des surprises. Ils découlent d'une circularité narrative d'ensemble qui résulte des formes de l'imaginaire du narrateur plus qu'elle ne les engendrent ; mais ce der-

97 Frost, « Nouvelle-Angleterrement » ou pas, c'est le gel...

nier étant agi par les signifiants du texte⁹⁸, la boucle se redouble, d'une manière qui n'est qu'homothétique aux phénomènes locaux de la narrativité (l'analyse des pages 41 ou 45 suffirait à montrer comment le lecteur est nécessairement pris au collet, « dans la boucle »⁹⁹). S'il est exact que les flocons de neige, comme les fractales, reproduisent dans le détail de leurs cristaux leur structure d'ensemble, la stylistique du « Gamin aux Pedersen » figure sa thématique et son environnement référentiel... Le retour massif de tous les éléments du début de la nouvelle dans sa fin survient simultanément avec la conscience soudaine que l'avancée du récit coïncide avec la remontée dans le souvenir et la destruction des écarts : vous avez dit « tracé » ? vous avez dit « double boucle » ?

De sorte qu'on aurait tort de s'effarer de l'intensification spectaculaire de la parataxe aux pages 113-4. Les cinq phrases répétées en combinaisons différentes imagent des circularités antérieures, multiplient les possibilités d'associations et les tuilages (« tous les deux » : est-ce P'pa + Jorge ou Ma + Jorge ?). On tourne en rond plus vite, mais que ce passage figure l'affolement d'un régime latent, l'acmé d'une combinatoire ou l'affichage de l'artifice, la position stratégique de ces lignes produit comme un effet de blanc par rotation accélérée du disque chromatique. Peut-être s'agit-il de l'ultime tempête textuelle avant le calme final. Car la stase suit en effet, et nous renvoie à la première phrase du texte : « Le vent s'était calmé. La neige s'était calmée. Le soleil brûlait sur la neige ». Un terme est mis à l'agitation. Tout est « pâle et fatigué, avec des contours tendus, crispés par le froid. » « J'avais l'impression, » ajoute Jorge, « que c'était la première fois que je voyais tout ça. La première fois que je voyais une matinée gâchée, une aube d'hiver à l'air maladif et vanné [...] cette poussière qui se déposait doucement ». Les accessoires sont rangés, à l'usage de personne, la poussière retombe, les diphtongues s'allongent, la lumière redeviennent rase, toute trace a disparu ; « gaste/gâchis » /waste/ : récit dévasté, effrayant désert. « ... Comme il est froid le vide/ quand ont fui les fantômes et que le réaliste, ébranlé/ voit la réalité pour la première fois... »¹⁰⁰. C'est ce réel-là, comme d'ordinaire, qui nous angoisse, symbolique et imaginaire ayant vécu. Traces blanches sur page blanche.

L'incandescence blanche a gagné l'intérieur d'une conscience qui n'a cessé de l'engranger. Les sens de Jorge n'ont jamais interrompu leur guet, leur glane du blanc et du silence (« J'avais les yeux fixés sur les espaces entre les arbres » — 83), cessé de compter « désespérément » les flocons (102), de s'exposer aux

98 Sauf à vouloir, contre Valéry, parler du « système nerveux de la Joconde et du foie de la Vénus de Milo ». Halte aux « superstitions littéraires » sous lesquelles le Maître dénonçait notre « illusion référentielle ».

99 Plus qu'à l'idiome américain, j'emprunte l'expression à Tom LeClair, qui la donne pour titre à son remarquable ouvrage sur Don DeLillo. (*In the Loop*, University of Illinois Press : 1987).

100 Stevens, « Esthétique du Mal ». Beautés d'une « visitation du mal »...

douleurs du vide extérieur (« toute cette blancheur, autour de nous, m'a fait mal » — 70 ; « c'était effrayant, tout cet espace blanc, que t'en voyais pas le bout » — 74) qui peu à peu le gagne (« l'espace qui bouillonnait en moi, ce grand désert blanc, vide et scintillant, comme le désert autour de moi, imposant sa brûlure glacée » — 81), à l'instar des espaces blancs qui, regards, respirations ou halétements¹⁰¹ envahissent son discours jusqu'à intériorisation complète d'une « terre toute neuve, toute vide » (99). Les blancs du texte (les « leerstellen » dont parle Ingarden¹⁰²) sont des trous noirs par lesquels Jorge s'engouffre dans un autre monde, dans un autre espace, au revers du texte. Là, « quelque chose noir » dirait Jacques Roubaud, inversion optique due au type d'éblouissement (choc — 105, ou reflet — 116) dont est victime Jorge à chaque fois qu'il croit voir « quelque chose de noir », « Noirceur-sur-le-Lys » ricanerait Céline, cette « pierre noire » sans doute, en laquelle se changerait le « gamin aux Pedersen » tout blanc sous la tiédeur du printemps (« une pierre noire » — 45)¹⁰³ : melanos, Melanctha, « stein » nue et dure (Gertrude ou Wittgen¹⁰⁴) de la parole abolie, d'après le dégel, de la chose là, en soi, irréductible, inversion du diffus en objet d'irréfragable terreur ; et désirable : « rien [qu'on puisse prendre] pour quelque chose de dur qui ne soit pas de la neige et qui aurait pu être vivant un jour » (116).

« Tremendum... »

De nouveau, et de l'avis général. De la lecture naît un effroi qu'aucun fait n'est là pour légitimer. Composition/décomposition de lignes de « forces » (26) thématisées et narrativisées, « le Gamin aux Pedersen » est un champ de tensions programmant un autre parcours que le crapahut grotesque dont

¹⁰¹ Dans *Habitations of the Word* (111-2), Gass commente ainsi la lecture d'un texte de Beckett : « Si on ne la met pas en branle comme il convient au travers des espaces de l'esprit, cette notation ne note rien parce que nos métaphores, nos théories, nos histoires ne se contentent pas de tomber sur leur page comme des images qui nous sont transmises par fil sous forme de points noirs ; il faut leur donner chair, il faut se glisser en elles ; il faut les faire rouler comme des tambours ; il faut les faire défiler en rangs, leur donner la forme de carrés vides ; il faut parfois les fredonner doucement, les haletter peut-être ».

¹⁰² Voir Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, op. cit., p. 303.

¹⁰³ D'où sans doute cette autre inversion qui fait passer de « Coal's warming » à « somebody's ice and coal » : « Icy cold », « icicle », diamant noir qui ne doit sa brillance qu'au fait que le rayon qui pénètre une facette, grâce à la taille, ressort par la même. La lumière ici entre par « The sun burned on the snow » (1) et ressort par « burning up » (78). « Dedans [puis] dehors ».

¹⁰⁴ Voir Ned French, « Against the Grain : Theory and Practice in the Work of William H. Gass », *Iowa Review*, 7 : 1, Hiver 1976, p. 104 : « le Gamin aux Pedersen » a été conçu sous l'influence de Gertrude Stein comme un exercice sur de petites unités, « des grattements légers et patients ». Il s'agit plus, cependant, que d'un simple exercice, car chez Gass, forme et contenu sont toujours la même chose, comme Wittgenstein a dit qu'il en allait de l'éthique et de l'esthétique. » Voir aussi Tom LeClair, sur *On Being Blue (New Republic)* : « Comme Stevens avant lui, Gass ne cesse de retourner en tous sens ses images et ses idées jusqu'à ce qu'elles constituent un rapport de disparités qui résistent à la logique ».

on nous rend témoins : celui qui mène d'un blanc familier aux dérobements du néant. Que ce texte est poétologique, ses accolades sémantiques et narratives le disent autant que celles qui bornent le « Salut » de Mallarmé : « Rien [...] » ... le blanc souci de notre toile ». Et c'est de toute évidence de notre pratique métatextuelle plus ou moins consciente que naît notre frayeur ; Gants Jaunes n'en est que le fantomatique lieutenant.

3. The Pedersen « Kid » : « perdre au petit jeu des congères » *[the drift game]...*

D'où nous vient, en effet, ce sentiment que nulle « horreur » référentielle explicite ne saurait déclencher, mais que le paysage du texte ne cesse d'*« intensifier* » ? Sans prétendre épuiser le potentiel métatextuel de la nouvelle, on peut vouloir le solliciter pour y quêter quelques réponses¹⁰⁵. Choix d'un arbitraire tempéré, tels exemples semblent indiquer que les fondements épistémologiques du récit (simplement dit : la mise en scène textuelle des rapports entretenus entre la connaissance, l'imagination et la croyance) sont de nature à nous engloutir dans les mêmes « pièges » que les protagonistes, le texte faisant métaphoriquement de nous les victimes des phénomènes naturels que son thème priviliege. Les personnages progressent ? Non, ils nous « font marcher ». S'égarent-ils, c'est pour « nous perdre ». Et si le cheval tourne, nous « tournons en bourrique ». S'ils *déraillent*, c'est le texte qui est « moqueur ». « The Pedersen Kid » ou *just kidding*. « The drift game » : congères, oui, mais dérivés ; jeu, oui, mais piège. Pour gibier menacé : le lecteur. Qui craint les choses. Dont se joue l'écriture.

Avant que Simon n'engage le traîneau dans le trou où viendra s'échouer la première partie du récit, Jorge se retourne et voit « dans le creux qui marquait la route [...] la trace de nos patins et la neige éventrée par les pas de Simon. A l'avant, tout disparaissait dans les congères *[drifts]*. P'pa plissait les yeux et fixait la neige, devant lui, comme s'il avait su par où passait la route » (68). Comment ne pas lire là, ramassées, plusieurs invites. La première est d'autant plus séduisante que les pages suivantes ne cesseront de la renouveler : la linéarité affirmée du récit n'irait pas sans accidents ; la même image nous dira plus loin que son point d'origine n'est pas plus ferme : « En me retournant, je voyais nos traces, dans le creux de la route. Elles se rejoignaient avant que je les aie perdues de vue » — 74). Au-delà : des congères *[drifts]*, ou de nécessaires dérives *[drifts]* dans lesquels le parcours narratif « se fond ». Les « congères » n'étant par définition pas « fondus », « s'y fondre » ne peut être qu'y « disparaître ». Quant à l'attitude de P'pa, elle sug-

¹⁰⁵ Claire Maniez, dans sa thèse (« les Métaphores de l'écriture et de la lecture dans l'œuvre de William Gass », Paris III, 1983, pp. 33 à 50), a déjà souligné l'un de ces aspects de l'œuvre.

gère plus l'égarement que l'orientation. Face à l'inconnu, plus de traces aux-
quelles se fier, mais dérive, errance, ou affirmation obstinée de possibles con-
tradictoires : bref, la poursuite d'une « progression » têtue dans un texte déjà
miné. Soupçon gratuit ? La neige se fait page (« la neige éventrée », déchi-
rée : *torn* — 71) et le texte insiste : « J'ai jeté un coup d'œil pour voir si
y'avait pas quelque chose pour marquer l'endroit, mais tout avait disparu sous
la neige. Y'avait rien que les congères [*drifts*], et les grands trous dans la
neige, et le creux de la route qui filait, strié par les traces des patins » (75).
« Il se trouve » (chez Webster) que « *tracks* » (traces) et « *traces* » (lanières)
sont mêmes, que le texte les superpose (« les deux bouts de la lanière [*the
ends of the trace*] qui traînaient dans la neige » — 77), que les premières
s'interrompent et que les deuxièmes se cassent ; plus de « guides » (la même
ambivalence a cours chez Larousse et Robert) ni de repères ; il s'ensuit deux
conséquences textuelles, indispensables pour poursuivre : 1) « Fais-y un nœud »
(77) — même si « ça doit tirer de travers » (le récit ou le traîneau ?) ; 2)
« Où c'est qu'on est partis ? » (79), c'est-à-dire : « Et après ? ». Volontarisme
narratif qui constraint à s'arracher aux dérives si l'on ne veut tourner en rond,
quitte à aller de travers : « Des fois on était obligés de couper à travers une
petite congère [*a small drift*], sans ça, on aurait tourné en rond » (80). Imitation de la démarche interprétative des personnages eux-mêmes (faire mar-
cher le « récit » du gamin à tout prix), condamnée en bloc par l'agencement
du texte. Jorge joue avec des congères (« jouer à mon petit jeu avec les con-
gères » [*drifts*] — 44) que son imagination lui présentera plus tard comme
recouvrant de trop menaçantes réalités ; il se verra alors « perdre au petit jeu
des congères » (*losing at the drift game*) — 44) ; qu'il s'aperçoive qu'il peut
passer de monde réel en monde de la mémoire et en monde imaginaire, et
il se voit « apprendre à patiner »¹⁰⁶. Lire métaphoriquement une telle insis-
tance sur les dérives et les dérapages ne paraît pas abusif au regard du régime
énonciatif ; on en comprend mieux l'abondance hypertrophique de « milliers
de congères » [*drifts*] (64), les complexités composées de « branches au milieu
des congères » (79) et un « On suivait les congères » [*We followed along the
drifts* — 79] doublement descriptif de l'action et du récit en train de s'écrire.
Terreur de perdre pied, de se retrouver — deux fois *littéralement* — « four-
voyé », puis enfoui. Les embardées dans les trous du récit, les lettres orniè-
res ou les fondrières de la connaissance, l'épuisement des hypothèses font
entendre l'harmonique d'un « petering out »¹⁰⁷ entropique dans le titre d'un
récit que l'on compléterait aussi justement d'un « skid » [dérapage] que d'un
« kid » [le « gamin » du titre].

¹⁰⁶ C'est Melanie Eckford-Prossor qui suit le plus rigoureusement la métaphore de ce pas-
sage de niveau à niveau. « Layered Apparitions », *Review of Contemporary Fiction*, Automne
1991, p. 109.

¹⁰⁷ Peter est le prénom de Pedersen. Pa l'appelle « *old holy Pete* » (27-60 : « ce vieux cul-
bénî de Pete »). « To peter out », c'est s'affaiblir jusqu'à disparaître.

L'horreur du glissement permanent dans l'indéterminé et l'inconnu sur un verglas de langue ne pourrait s'alléger que du rire accompagnant le constat de ce que la situation a d'existantiellement comique, ou du réconfort des beautés fragiles des mots nous séparant du gouffre. Seule, à ma connaissance, Melanie Eckford-Prossor a suggéré cette possibilité de l'attrape : « Ce que nous présente « le Gamin aux Pedersen », c'est un personnage de fiction qui crée les événements ainsi que les explications de la façon dont il est non seulement auteur de lui-même mais aussi de son univers fictionnel, et ce de telle manière qu'il nous piège délibérément pour nous faire croire « que c'est vrai »¹⁰⁸. Jorge nous « roulerait dans la farine » comme Hans le fait du Pedersen Kid (« *basting him* » — 43) avant que ce dernier ne procède à son endroit à une opération comparable. Son « côté farce » en quelque sorte. Ultime retournement qui place bon gré mal gré le lecteur dans la position de Hans : « Il avait pas plus envie que moi de croire le gamin, mais dans ce cas-là, ça voulait dire, noir sur blanc¹⁰⁹, que le gamin s'était payé sa tête. Et ça, il avait pas envie de le croire non plus » (50). Il nous serait également pénible de nous convaincre que le récit n'est qu'une vaste « blague » ; regardons-y de près pourtant : la nouvelle abonde en « fool » [celui qui se fait avoir], en « funny » [drôle] et en « jokes » [blagues], sans compter des références au « fancy tale » [histoire à dormir debout — 56] et au « fancy considering » (54, 56, 60). « Just kidding », alors, comme on dit « pour rire » ? « The Pedersen Kid », comme on dit, pour un genre musical, « Maple Leaf Rag », « Sonny's Blues » ou « Savoy Shuffle »¹¹⁰ ? Improvisation sur un poisson¹¹¹ dont on ne voit jamais la queue (« Peut-être bien que c'était dans la neige qu'il vivait, comme un poisson dans un lac » — 110), sauf celle figurant la « fin » d'un récit sans fin véritable [*peters away*] ? Autant en rire... Ou savourer au moins, le grain soyeux des mailles de ce filet qui, s'il nous emprisonne mieux qu'il ne parvient à capturer le poisson de neige, nous retient de sombrer dans l'abîme. Car il s'avère de Gants Jaunes et du récit ce qui est dit de l'apparition soudaine de la bouteille : « Elle est venue comme ça, toute seule » (64). Souvenons-nous : « Il avait rien à faire par là, mais il est venu quand même » (51). Et d'où ? De la neige, bien sûr, mais surtout des mots qui leur ont tous deux donné naissance : « Gants Jaunes, il en était pas question. Seulement à présent, il en est un peu question, de Gants Jaunes » (54). Les mots le font naître, les mots le feront mourir : « [Pour moi il est pas vivant] — Tu peux pas dire ça. — C'est pourtant ce

108 *Idem.* 112.

109 La traduction de Pierre Gault ne pourrait mieux dire...

110 C'est là une polysémie que Pynchon, hilare, s'attache à explorer dans *Gravity's Rainbow* : « You're doing the Kenosha [, ?] Kid ? ».

111 Reviendrait alors en mémoire telle phrase fameuse de *la Chance d'Omenseetter* : « Les mots étaient supérieurs ; [...] ils étaient à la fois l'appât, l'hameçon, la ligne, la canne, et l'eau qui circule entre ». Plume Books, p. 113. Ma traduction.

que je dis. Tu m'entends bien ? » (55). Le moine zen parvenait aux mêmes frais à loger son oie dans une bouteille : « L'oie est dans la bouteille ». Jeu, certes. Mais si peu gratuit qu'il nous glace. Jeu de mots, de simples mots. « Mais les mots ne sont jamais seulement des mots »¹¹². Outre que leur pouvoir est réel, et qu'ils concentrent en eux plus d'être que les choses (« Les mots gagnent la médaille d'or de l'Etre »¹¹³ — « being blue »¹¹⁴ ou « being white », « être bleu ou blanc », mots de l'idiome, de l'imagination¹¹⁵ ou de la neige), ils génèrent la phrase (« *shoveled up... shoved... shoulder* » — 3), tirent leurs propres conclusions (« *It was better he'd hit me. He was bitter when he missed* » — 4). Ces adeptes de « la dérive » font d'un « *dairy farmer* » (éleveur) un « *fairy farmer* » (« pédé de péquenot » — 38), recourent à l'allitération et à l'assonance pour mimer le liquide (« *Something, it looked like whiskey, dripped slowly to the floor and with the water trickled to the puddle by the pile of clothes* » — 23), la colère (« *growing red and raising up his rage* » — 3) ou le rire (« *Hans laughed so his chest shook* » — 30), la douceur d'une brise (« *I smelled wheat in the warm wind and every weed* » — 68) ou un affreux gargouillis (« *The stain had stopped spreading and was fading, the snow bubbling and sagging* » — 43). « Syllabe/ et syllabe bénie qui se lient, en des sons bouillonnant d'heureuses cantilènes »¹¹⁶ : jusqu'à faire pour ce paysage de neige, ce que Valéry attribue au génie de Socrate disant la mer dans « Eupalinos ». L'entendant, Phèdre ne peut que s'exclamer : « Tu me fais revivre. O langage chargé de sel et paroles véritablement marines ! » Transir le lecteur. Et lui offrir « la consolation du langage »¹¹⁷ ; si la définition d'Arthur Saltzman ne me semble pas valoir pour toute l'œuvre de Gass, plus volontiers pélagienne et jubilatoire, elle vaut à coup sûr pour la nouvelle qui nous intéresse ici. L'attention n'est pas superflue qui peut nous sauver de l'inquiétante confusion où nous sommes plongés. « *Whiting out* », « *blanking out* », éblouissement, réduction au blanc, évanoissement, néantisation : telle paraît être la menace qui pèse sur l'esprit d'un lecteur qui se découvre à l'image du paysage hivernal, blanc, « rien lui-

¹¹² « But words are never mere ». *Habitations of the Word*, p. 100.

¹¹³ Sur l'ontologie du mot et du symbole, voir les essais de Gass, ainsi que ses interviews avec Régis Durand (Delta n° 8, p. 17) et avec Heide Ziegler (dans *The Radical Imagination and the Liberal Tradition*) : « Le symbole possède une puissance ontologique que la chose n'aura jamais, il est bourré de signification ».

¹¹⁴ *On Being Blue* est le titre de « l'enquête philosophique » sur les harmoniques du mot « bleu » publiée par William Gass en 1976 (Boston : Godine).

¹¹⁵ Cf. Stevens, pour qui le bleu renvoie toujours à l'envol de l'imagination ; tout blancheur, « le Gamin aux Pedersen » naît ainsi de rien *fout of the blue*. Et y retourne : on s'attardera sur les tons bleus qui naissent vers la fin de la nouvelle.

¹¹⁶ Stevens, « The Comedian as the Letter C ».

¹¹⁷ Arthur Saltzman, *The Fiction of William Gass : The Consolation of Language*, Southern Illinois University Press : 1986.

même », à l'image de « celui qui écoute » chez Stevens, contraint d'acquérir « un esprit d'hiver ». La terreur du texte ne viendrait pas tant du fait de se trouver exposé au mystère de la violence que de l'être à la violence du mystère : de la nécessité d'accepter l'impossibilité de savoir ; non de savoir quelque chose, mais de savoir, ce verbe, à l'instar de « *get* » dans la nouvelle, perdant toute transitivité. Si, pour les personnages comme pour le lecteur, c'est la crainte qui gouverne la genèse de la fiction (« La peur nous commande de connaître » disait Nietzsche), cette crainte ne peut être qu'accrue par l'irrésolution. Notre adhésion au texte, gouvernée par la quête du sens, ne peut nous renvoyer qu'à notre solitude. Nous sommes comme Jorge, dont les paroles martèlent notre désarroi : « J'étais tout seul en face de tout ce qui pouvait arriver... Tout ce qui pouvait arriver [était tout seul avec moi] et moi, je me retrouverais tout seul en face » (113). Comme lui, intérieurisant la désolation du monde, nous contemplons, effarés, cette « intérieurité plus vaste qu'aucun extérieur » où Gass lit les rapports de Mallarmé à la page : « Ouvrez [un livre]. Peut-être ce geste fait-il apparaître un grand champ de neige où un mot, oiseau mort désormais, unique, gisait dans la neige et chantait rien. Mais le chantait... »¹¹⁸ ; Mallarmé qui, s'interrogeant sur le « mystère dans les lettres », refait avec nous l'exact parcours du « gamin aux Pedersen » : « Indéfectiblement, le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence »¹¹⁹.

Et voilà bien, aurait dit Barthes, ce qui précisément, nous POINT.
Prodigieuse expression de la douleur et du manque.
Et de la fin.

¹¹⁸ *Fifty Literary Pillars*, p. 34.

¹¹⁹ Mallarmé, *Poésies*, Le Livre de Poche, p. 235.

3

Toby Olson : motifs, dessins, haleine blanche

« Ce que je crois vouloir passe encore ma compréhension ».

Utah, p. 152¹²⁰

« Quelque chose qui aurait à voir avec l'intérieur de l'extérieur.
Ce qu'il recherchait toujours dans son travail ».

Dorit in Lesbos, p. 127

Le problème se pose et se résout en termes voisins : mystère et émerveillement [*wonder*]. Avec ses cinq premiers romans¹²¹, Toby Olson nous présente une sorte de pentaptyque méditatif où se lit en filigrane un traité de la narrativité et du processus fictionnel, des conditions de l'inscription d'un récit. L'entreprise lui ménage à l'évidence une place aux côtés d'écrivains tels que Thomas Pynchon, Robert Coover, Joseph McElroy or Paul Auster, et ses tonalités n'ont guère à envier à celles de John Hawkes, Robert Steiner ou Stephen Millhauser. Conte à l'imagination puissante, Olson, d'un même mouvement, a fourni la preuve de sa capacité à explorer les problèmes essentiels de la fiction, à mettre en lumière et à démêler les complexités de toute activité narrative. Ce faisant, il s'est acquis une stature majeure parmi les écrivains dont le mérite consiste précisément, par leur mise en scène de problèmes théoriques, à s'efforcer de montrer, d'innombrables façons, qu'une des conditions essentielles d'un « réalisme » bien-tempéré¹²², c'est-à-dire d'un « réalisme » qui ne ferait plus l'impasse sur la nécessaire analyse des modalités de construction de la réalité, tient à la capacité de qui s'y efforce à rendre manifestes les voies de la connaissance même.

120 Seul *Seaview* ayant été traduit en français, j'emprunte les citations de ce roman à la traduction de Bernard Höppfner (Belles Lettres : 1993), mais toutes les autres citations sont de ma main.

121 Ce texte a été composé avant la parution de *At Sea*, Simon & Schuster : 1993.

122 Loin des tranches de vie à la petite semaine du minimalisme domestique, techniquement naïf, que prit couramment pour forme à la fin des années 80 un préteudu « néo-réalisme ».

Cette œuvre examine tour à tour de nombreuses variétés de l'expérience narrative ; de simples flux de paroles à des métarécits auto-réflexifs, on passe par toute une gamme d'« histoires », intégrées ou digressives, de vignettes, de fictions, de mythes. S'il était permis de pervertir le sens usuel de l'expression « story-telling » (conter) pour y trouver l'expression de notre capacité à décompter les « niveaux » narratifs (*storey-telling*), on inviterait ici le lecteur à résister l'espace d'un instant au charme puissant des intrigues d'Olson pour examiner les nombreuses questions théoriques qu'un examen attentif de ses textes permet de mettre au jour. C'est qu'à la relecture de ses romans, les mystères engendrés par son ingéniosité et son inventivité narratives cèdent nécessairement le pas à des interrogations plus durables et plus enrichissantes. Comme il arrive dans l'antépénultième paragraphe de *Utah*, le « premier lecteur » ressemblera peu à peu et de plus en plus au « second », échangera le plaisir initial qu'il a pris à dévorer un récit bien conduit pour la jouissance plus aiguë, et plus angoissante, éprouvée au contact d'une créativité personnelle où la réflexivité le dispute à l'expressivité :

Coppie ne cessait de parler, racontait des histoires, montrait les pages et les tournait, en relevant de temps à autre la tête, se souvenant de choses qu'il racontait. Et puis, au bout d'un moment, son monologue défaillait ; il s'y creusait des trous de silence, il s'y ouvrait des portes d'entrée et, lorsque plusieurs furent passés, Luna entreprit de les emplir, d'abord hésitante, n'offrant d'abord que des noms et des verbes, des phrases et des propositions brèves. Puis Coppie abandonna tout à fait son récit, et Luna, bientôt, prononçait des phrases. [...] Au bout d'un moment, c'étaient des paragraphes entiers... (U, 282¹²³)

Une fois identifiées les sources de son plaisir, ce lecteur se retourne vers la seule préoccupation qui seye au véritable amateur de textes littéraires : la pleine appréciation de l'art déployé sous ses yeux ; ainsi Melinda, dans *Seaview*, choisit-elle ses livres au cours de son ultime traversée du continent :

Mais ce qu'elle apprenait n'était pas un matériau qu'on pût utiliser n'importe où. Elle les lisait pour ce qu'ils contenaient parce qu'ils avaient été écrits par des gens qui savaient écrire (S, 60).

— 1 —

Parler, parler, parler... Si le bavardage emplit les soirées et les pages des romans de William Gaddis, un autre type de parole emplit ceux de Toby Olson : chez lui, il n'est pratiquement pas de personnage qui ne raconte une

123 Les références aux romans de Toby Olson seront ainsi données : *Utah* (U), *Seaview* (S), *The Woman Who Escaped From Shame* (W), *Dorit in Lesbos* (D) and *The Life of Jesus* (L). Elles renvoient à l'édition New Directions pour *The Life of Jesus*, Linden Press/Simon & Schuster pour *Utah* and *Dorit in Lesbos*, Random House for *The Woman Who Escaped from Shame*, et les Belles Lettres pour *Seaview* (en français : *Seaview*, U.S.A...)

histoire, ne se remémore, ne commente, ne conte ou ne rapporte. Dans *The Woman Who Escaped From Shame* on ne voit pas seulement un film dans un film (75) ; sa structure encadre le roman d'un contexte où l'on ne cesse de narrer des histoires. Il faut tout le premier chapitre pour que Morales commence à raconter celle de Paul Cords, même si, pour emprunter une autre notation métanarrative, « elle n'est pas dite avec ses propres mots, mais racontée de manière plus formelle » (W, 184). « Et la majeure partie de chaque heure, » dans *Utah* (44), « Anson parlait. » Barbara et Melchior ont bâti leur vie en commun sur une conversation entamée des années auparavant : « Nous nous sommes mis à parler, et nous n'avons cessé de parler depuis » (U, 169). L'air bourdonne de paroles et l'on songe à la fin de la délicieuse nouvelle de Robert Coover, « Quenby et Ola, Swede et Carl »¹²⁴, texte des plus incertains : « Et puis, loin sur le lac, des hommes sur des bateaux de pêche, qui discutent, qui bavardent, ouvrent des boîtes de bière. Racontent des histoires. » La parole est en vérité essentielle ; c'est elle qui engendre à la fois le climat narratif et culturel des romans, tendus entre le pur commérage, des nouvelles invérifiables et le mythe pur.

Les histoires racontées sont de natures différentes et remplissent des fonctions extrêmement diverses. Beaucoup contiennent des informations cruciales, même lorsqu'elles apparaissent douteuses et contradictoires ; mais les conversations à bâtons rompus peuvent aussi engendrer de « longues histoires paresseuses dénuées de toute révélation, bien qu'elles contiennent des fragments de compréhensions nouvelles, rien qui détonne, de brèves et minimales découvertes qui, une fois ajoutées les unes aux autres, pourraient donner quelque chose » (U, 166) ; ou bien, de façon plus transitive, plus didactique, « une histoire plus construite, à écouter et à comprendre » (U, 167) ; ou encore une histoire qui nous « dit quelque chose sur la romance, sur le passé et la nostalgie » (U, 170) : piste de recherche prometteuse, donc, pour qui s'intéresse aux romans d'Olson. De récits, on ne manque jamais et, ici ou là (S, 175), apparaissent même des listes potentielles d'histoires à développer, abandonnées à leur latence, reprises, développées, en partie ou dans leur intégralité, jusqu'à ce que leur bourdonnement, dans *Utah*, par exemple, se fasse aussi fort que celui qui émane des ruches et des essaims d'un roman consacré à cet « État de la Ruche » (*Beehive State*). Elles emplissent l'air romanesque, s'envolent une à une ou se rassemblent en grappes bruissantes, fournissent ainsi la bande sonore : « Le langage s'élevait, fracturé et en nappes, emporté avec les parfums qui s'élevaient pour former au plafond une couche rougeoynante de nuages. On aurait dit qu'il se rassemblait là-haut, s'illuminait en combinaisons diverses, et se changeait en une unique histoire » (U, 248). La parole se fait atmosphère et confère ce qu'elle a d'impalpable à la nature des récits eux-mêmes : « Au bout d'un moment, Bob White leur raconta une

¹²⁴ « Quenby et Ola, Swede et Carl », de Robert Coover, *Nouvelle Revue Française*, n° 283 (juillet 1976), pp. 41-62. L'original se trouve dans *Pricksongs & Descants*.

sorte d'histoire qui se rapportait à ce qu'Allen leur avait raconté... » (S, 97). Changés en formes codées, échangeables, en objets dont le contenu, parfois, n'a plus besoin d'être précisé ou défini, les récits imprègnent le monde des romans jusqu'à ce que des sous-textes légendaires tout entiers soient en mesure de faire surface et de se mêler très naturellement comme faisant partie du même décor culturel, du même ensemble de réflexes mentaux... Ce sera, par exemple, Rapunzel (312-3) ou les traditions indiennes dans *Seaview*, ou bien les sagas des pionniers et de la Frontière dans *Utah*, les légendes grecques dans *Dorit in Lesbos*... Etant bâtis de la même matière, ils s'assemblent discrètement et œuvrent de concert avec la galaxie préexistante de mythes et de d'histoires. Parties intégrantes des rituels gouvernant l'activité humaine dans les romans d'Olson¹²⁵, leur fonction peut aussi bien être herméneutique qu'heuristique. Par leur fonction mythique et rituelle, ils confèrent des lambeaux de sens communautaire à la vie des protagonistes. L'ombre de Nietzsche, les analyses et les réflexions de Robert Coover planent ainsi, par exemple, sur telle remarque où il est question de « ces autres mythologies gonflées que nous avons fabriquées pour lutter contre le désespoir » (D, 271). Comme le dirait William Wharton dans *Scumbler*, « tout récit inracontable, on le croit parce qu'il est inracontable et qu'il se fait légende ». D'ailleurs, ajoute-t-il goguenard, « *leg-end is where toes and tails begin* ». En français, oserait-on dire que si on tient la jambe à quelqu'un, c'est pour qu'il vous prête orteil... ?

Dans *The Woman Who Escaped From Shame*, Cords se méfie de ces caténations mythologisantes tout en reconnaissant leur fonction : « C'étaient des faits en lesquels Paul avait confiance ; quant au reste, ce n'était qu'une histoire qu'on se transmettait, une partie de l'histoire d'un peuple, et il ne pouvait y songer autrement que comme à certaines des autres histoires qu'on lui avait racontées : des permutations de contes qui pouvaient très bien être des mythes. Et même le fait que cela pouvait être l'histoire d'un peuple n'était pas certain » (W, 286). Dans *The Life of Jesus*, les paraboles et les vignettes que délivre le Sauveur s'adaptent aux besoins individuels des auditeurs et leur instabilité est la garantie de leur pouvoir sur les esprits de la multitude (L, 61).

Semblable déstabilisation du réel immédiat, historique ou quotidien, paraît être l'une de leurs fonctions principales. En tant que rumeurs protéiformes, ces récits innervent toutes les ramifications de l'intrigue, assignent aux protagonistes principaux la détection et la vérification des faits et les rendent intellectuellement, moralement et ontologiquement responsables de leur organisation en réalité viable (W, 243). La vérité des faits ne cesse de se vaporiser sous l'effet de rumeurs dont l'écho résonne dans le temps et l'espace. « L'Évêque » retourne dans l'Utah pour apprendre « que certains en parlent encore en ville » (U, 69). La consolidation de toutes les hypothèses de travail dans *The Woman...* se trouve contrée au même rythme par de brèves remar-

125 Voir *The Woman...*, pp. 183-4.

ques récurrentes qui déclinent l'intégralité du paradigme du doute — « Selon cette histoire... », « On a prétendu... », « Le bruit a circulé... » — jusqu'à ce que la toute-puissance des contes se révèle à tous points de vue supérieure à la réalité dans laquelle ils naissent. Les choses peuvent sembler être ce qu'elles sont, « l'histoire aime à prétendre » qu'elles sont en fait tout autres (W, 226) : renversement impressionnant du canal et de l'agent dans les procès de communication. L'absolue puissance des histoires (on serait tenté de dire la puissance nue, n'était, au contraire, leur capacité à vêtir) confère statut de réalité ou d'irréalité aux objets de l'observation : « Les gens qui le voyaient le rapprochaient des vieilles histoires de petits chevaux qu'ils connaissaient déjà [...] ; ceux qui ne croyaient pas qu'un tel cheval fût possible préféraient ne pas croire qu'il fût réel » (W, 226). Au bout du compte, malgré la quête désespérée de faits bruts à laquelle se livrent les protagonistes, il semble qu'il n'y ait que des perceptions et des récits qui les disposent les unes par rapport aux autres dans les esprits pour leur fournir un sens. Paul éprouve des doutes graves, dans la mesure où presque toute l'information qu'il parvient à rassembler est polluée par sa source ou par le récipient qui l'accueille : « Tout cela provenait d'une histoire et il n'était sûr d'absolument rien » (W, 232).

Olson fait naître ses textes dans un climat général d'incertitude. On ne veut nullement faire allusion ici aux utilisations récentes, simplificatrices et désordonnées, du fameux « principe d'incertitude » d'Heisenberg dans les analyses de la fiction contemporaine, mais au simple fait que narrateur, personnages et lecteur s'épuisent constamment à tenter de donner forme compréhensible [*figure out*], à faire faire sens [*make sense of*] à ce qui peut être en train de se passer. C'est là, à vrai dire, la caractéristique mystérieuse qu'Edward Church tente sans cesse de conférer à ses portraits de Dorit :

« Je ne sais pas, dit-elle. Vraiment, je ne sais pas, c'est tout.

— Qu'est-ce que tu ne sais pas ?

— N'importe quoi, dit-elle. Elle était au beau milieu d'une espèce de geste, un geste que je ne pourrais comprendre que lorsqu'elle l'aurait achevé. Mais elle n'allait pas l'achever, je le savais bien. Son geste se dissoudrait dans l'incertitude qu'elle éprouvait quant à sa nature. Elle ne savait vraiment pas ce qu'elle ressentait, pas même ce que c'était que de se sentir frustré de ne pas savoir. Son geste à demi achevé n'était pas véritablement énigmatique. Il représentait la capture manifeste d'une absence. C'était ce que je voulais. Parvenir, au moins, à la peindre » (D, 111).

Plus largement — et ceci renforce le caractère novateur de l'œuvre d'Olson — la plupart des instances narratives conventionnelles se trouvent déstabilisées par l'incertitude générale qui s'applique tour à tour à chacune. Si les personnages centraux ont quelque difficulté à définir leurs sentiments et sont en quête d'une identité dont ils ne possèdent pas même les éléments de base (thème majeur chez Olson, qu'on n'analysera pas ici), leurs adversaires, leurs

ennemis, clairement identifiés comme tels, en sont tout aussi dépourvus (« Et eux, qui qu'ils fussent... » — D, 176). Dans au moins deux récits narrés par des personnages de *The Woman...*, et dont on s'attend à ce que leur fonction consiste précisément à accroître et à clarifier les données d'un passé doux, il est fait bon marché d'informations essentielles. Mary Grace, qui rapporte de façon lacunaire son premier visionnement du film pornographique dont les petits chevaux « palomino » sont acteurs, nous parle des complices de Parker en « précisant » : « Je ne sais pas comment ils s'appellent » (W, 72) ; elle conclut son récit d'une remarque où l'effacement est aussi brutal : « Du moins je crois que tout ça se passait de cette manière » ; Ronny, qui rapporte les conditions dans lesquelles s'est déroulée telle soirée à Los Angeles, pense « que certaines personnes étaient des types normaux, mais il n'en [est] plus très sûr à présent... Il pensait qu'il y avait aussi eu là-bas des types peu recommandables, mais il était bien possible qu'il se trompât » (W, 197). Il n'est jusqu'au jeu des coordonnées temporelles du récit qui ne se dissolve : retours brutaux à un passé imprécis, ruptures soudaines entraînant vers des périodes incertaines encadrent tout à coup des histoires « informatives » supplémentaires. Les données perceptuelles fournies à l'observateur échappent à sa véritable compréhension en raison des vacillements du temps et des effondrements de la causalité qui mettent en péril toute signification potentielle :

En racontant [l'histoire à Ronny, Paul] se rendit compte à quel point elle était étrange et il comprit également qu'il n'était pas du tout certain de tous les détails, pas même ceux des parties de l'histoire auxquelles il avait participé. Il avait toujours le sentiment qu'il ratait des choses, qu'il en excluait, qu'il en oubliait. Son récit était saccadé, et il n'était pas sûr du moment où les choses s'étaient passées. [...] Paul aurait pu croire que le fait de répéter cette histoire la rendrait d'une certaine manière rationnelle, expliquerait même certaines choses qui y étaient contenues. Mais pas du tout. Quand il eut terminé, alors qu'il rajoutait des détails qu'il avait oubliés, il se rendit compte qu'à vrai dire il était encore moins sûr de tout cela qu'il ne l'avait été auparavant. [...] Les moments d'illumination [...] n'arrivaient jamais vraiment ; en fait, ils ne figuraient nulle part dans l'histoire (W, 202).

La démultiplication des sources d'information rend trouble, au détour d'une phrase, tout ce sur quoi devraient pouvoir compter personnages et lecteur. Confiant à Morales, aux premières pages de *The Woman...*, la longue introduction qui sert de vestibule au récit principal, Olson s'évertue à arracher le récit-cadre aux gonds solides d'une information un tant soit peu sûre. A peine avons-nous appris que le père de Morales « avait appris l'histoire d'un négociant », et avons-nous été « assurés » que « le négociant l'avait recueillie à sa source », qu'un vaste dispositif rhétorique entreprend de nous éloigner de toute certitude quant à cette origine. Il y parvient au terme de trois étapes : 1) « Nous avons aussi appris que cette histoire n'était probablement pas celle de son père, mais quelque chose que son père avait recueilli auprès de quelqu'un d'autre » (6) ; 2) « du moins est-ce ce qu'il nous dit qu'il s'était

passé » (7) ; et 3) « du moins je crois que c'est ce que mon père m'avait dit. Mais je n'en suis pas sûr du tout » (7). Pareille qualité hasardeuse des comptes rendus biographiques n'est pas sans évoquer l'instabilité du récit historique dans l'épisode de *la Vente à la criée du lot 49*¹²⁶ où Thomas Pynchon évoque le destin du navire de Peter Pinguid : « *Je devais* avoir environ douze ans, et quelque chose s'était passé entre moi et mon frère. Mon père avait été absent, pour une raison ou une autre, et quand je suis revenu, j'ai été content de le voir. *A moins* que ce n'ait été après le départ de ma sœur ; *je ne suis pas sûr.* Toujours est-il que nous étions au bord du lac ». (7 — je souligne). Vraiment, s'y trouvaient-ils ? Au point où nous en sommes, et comme Perez le dit dans *Dorit in Lesbos*, « ce qu'il y a de sûr c'est que nous ne pouvons pas le savoir » (D, 245), dans la mesure où, très tôt, et pour emprunter cette fois ses paroles à Jack Church, nous avons atteint le stade où « le problème c'est que j'en étais arrivé au point d'avoir l'impression que presque n'importe quoi pouvait trouver son explication rationnelle » (D, 246).

Enfin, même les attentes les plus coutumières du lecteur sont contrariées par cette déconstruction générale du contrat narratif conventionnel. Je reviendrai plus loin à ce problème central, ces ruptures de contrat marquant les fictions de Toby Olson comme œuvres de poète : elles tendent en effet à « détéléologiser » les recettes romanesques de l'intérieur, à leur enlever toute finalité manifeste en s'attaquant à la texture même, alors que la structure officielle des romans paraît garantir leur obéissance aux normes canoniques du genre. Une telle affirmation peut paraître paradoxale dans la mesure où elle s'applique à des œuvres réputées pour la densité de leurs intrigues et leur atmosphère énigmatique. Mais je prétends ici, en un mot, que l'immense talent dont fait preuve Olson pour la construction de ses intrigues est fondamentalement mis au service de la subversion du genre, s'emploie à décevoir et à frustrer les attentes coutumières, résolutions ou dénouements. Non que les personnages de ses romans demeurent jusqu'au bout dans la situation interrogative où les jettent des significations incertaines (« Il y avait là une histoire pour moi autant que pour eux, mais une histoire très différente, et je m'aperçus que je ne pouvais pas en être sûr, que je ne pouvais pas être certain que sa signification m'apparaisse comme elle aurait dû » — U, 58) ; au contraire, les dernières pages de chaque roman satisfont dans l'urgence aux exigences de la formule narrative adoptée, conformément aux normes du genre romanesque. Alors que la logique productive, propulsive des textes ressemble vaguement aux dernières paroles de Gertrude Stein (« Je connais la réponse ; c'était quoi la question ? »), qu'elle est conforme aux critères proposés par une remarque qui apparaît dans *The Woman...* (« C'était là que se trouvait la réponse, mais il ne disposait pas des questions » — 252) et qui est reprise dans *Utah* (« Une ruche d'activité, de réponses pour lesquelles je n'ai pas les questions » — 139), la fin des romans d'Olson fait précipiter les réponses à des ques-

126 Le Seuil. L'épisode, dans l'édition Bantam, se trouve p. 32.

tions auxquelles nous avons commencé à nous intéresser mais dont la résolution ou l'explication factuelle, nous le comprenons bientôt, ne dit rien sur ce qu'elles ont d'essentiel. Ainsi, nous le verrons aussi, se trouve renforcée une dialectique permanente de la surface et de la profondeur ; en sont fort affectés le statut de la crédibilité et du « réalisme » dans les romans. Dès lors, tout invite à voir en Olson un écrivain de l'ouverture poétique plutôt que de la clôture romanesque. Ceux qui pouvaient penser, au vu de sa carrière, que le poète était « passé au roman », comme on passe à l'ennemi, devraient, me paraît-il, se rendre compte que c'est le poète en lui qui a entrepris la conquête de la fiction par une dynamique proprement poétique. L'impression générale de calme et d'énergie déterminée qui émane de ses protagonistes centraux, cette atmosphère immobile d'avant l'orage régnant sur des romans que même l'abondance d'actes violents ne parvient pas vraiment à perturber fait songer à telle « violence perçue de l'autre côté d'une plaque de verre » dont Jonathan Baumbach s'est servi pour décrire les meilleurs moments d'un autre grand poète de la fiction : John Hawkes. Les romans d'Olson semblent violemment orientés vers le dénouement de leurs intrigues, mais leur télos n'est pas de l'espèce qu'avouent des fins qui, pourtant, résolvent méticuleusement l'enchevêtement des énigmes. La puissance de ses stratégies et de ses dispositifs narratifs masque la puissance supérieure d'une imagination qui refuse de s'accommoder des formes closes. L'énergie de ses romans ne provient pas d'un désir de connaître le réel mais du désir de trouver les moyens de l'interroger. Connaissance, signification et ambition esthétique sont soumises au même élan intransitif d'une écriture poétique qui tente en permanence de rouvrir et de ré-examiner les pauvres conclusions narratives que se sont vu fournir en guise de fourrage les lecteurs affamés de résolutions claires, dressés à se satisfaire de mécaniques dénouements. S'étonnera-t-on, dès lors, que l'on se prenne si souvent à songer, en lisant Olson, à l'œuvre d'un autre poète « passé à » la fiction, si distinctes ses tonalités soient-elles : Paul Auster ? Pour l'un comme pour l'autre, *mutatis mutandis*, les mystères provocants et vitaux de l'être et du réel, c'est en amont et en aval des dénouements dramatiques qu'on les interroge : fuyants, bouillonnants, sauvages, incadrables. La connaissance, c'est ce que les réponses ne domptent pas.

Dans les mondes incertains d'Olson, donc, des fragments de connaissance provisoire ne peuvent acquérir un sens, si provisoire soit-il, que par la vertu de choix qui les contextualisent. L'une des façons dont on peut aborder *The Life of Jesus* consiste à y voir un exercice de recontextualisation permanente et généralisée, un texte où la pragmatique détermine nécessairement la construction des significations. Ce roman occupe un extrême du spectre dont l'autre est occupé par la recontextualisation subversive d'un mot unique, « quahog », dont la manipulation rend possible la révolte indienne de *Seaview*. Dans la position intermédiaire, on trouve de nombreuses scènes des autres romans, *Utah* par exemple, où David trouve la raison des satisfactions éprouvées aux premiers temps de son mariage à Lorca dans leur commune capacité à faire

s'épouser détails insignifiants et contextes qui leur donnent sens ; et l'on n'ignorera pas le fait que cet exemple s'appuie sur des modèles littéraires :

Je parlais par exemple de la façon dont quelque chose fonctionnait, j'en nommait toutes les pièces, et elle plaçait le tout dans un contexte où ce fonctionnement pouvait avoir un sens, et l'avait eu, d'ailleurs, dans un roman ou un poème, montrait comment ce sens était lié au nôtre, au siens tout du moins, dans le passé surtout. Le monde, à nos débuts, était riche ; je lui donnais sa voix et son nom et Lorca en fournissait le contexte (U, 126).

Le « palais de mémoire » rural que Jack a construit dans son enfance afin de vaincre sa sœur Angela au cours de leurs jeux de mémoire en se souvenant du plus grand nombre possible d'objets ramenés de Boston par sa « grand-mère » (D, 234) jouait un rôle identique ; il pourrait servir de métaphore pour les procédés plus larges visant à donner leur sens aux récits d'Olson. Contextualisant, narrativisant le réel — et donc la mémoire, et donc à nouveau le réel —, il « avait une méthode, une forêt où tous les objets arbitraires étaient liés dans un unique récit, une façon de se rappeler » (D, 420). Les concaténations de vérités locales sont constamment à la merci de récits plus larges qui affectent l'appréhension qu'il nous est permis d'en avoir. Les romans fournissent, en succession rapide et changeante, leurs propres cadres de vérité ; ils sont toujours, par nécessité et comme par définition, leurs propres métarécits. Tel, Abelardo Garcia, « conteur de ses propres voyages » (W, 225), narrateur pathologique, qui « aurait pu être à la fois le conte et le conteur du conte » (W, 286) et finit par se perdre dans son propre océan d'histoires, oublieux des réalités de son existence.

Ce pouvoir permanent qu'ont les récits de se recontextualiser eux-mêmes attire tout particulièrement l'attention soupçonneuse du lecteur quand les romans mettent en scène des moments dont la crédibilité tend vers ses limites. Parce qu'après tout, n'y a-t-il pas quelque chose de suspect dans un roman (*Dorit in Lesbos*) dont le narrateur fait faire la moitié d'un tour du monde à son équipement de squash, sac et raquette, comme à un passager clandestin, et ne nous permet guère de le quitter des yeux de la page 278 à la page 404 ?... De même, *Utah* ne cesse de formuler des exigences pratiquement intenables de « suspension de l'incrédulité » sans pour autant cesser de convaincre le lecteur que cette suspension elle-même est indispensable à la lecture du roman. Tout se passe comme si le récit parvenait de fait à accomplir ce qu'il ne cesse jamais de nous dire qu'il doit toujours faire : fournir un cadre capable de crédibiliser, contextualiser jusqu'à ce que l'incredulité cède le pas aux lois du récit et au « probable » légendaire d'Aristote plutôt que de consentir par routine à quelque « possible » naturaliste. Démontrer les pouvoirs poétiques de la fiction, cela implique, en particulier dans trois des romans d'Olson (*The Woman...*, *Utah* et *Dorit*), que le doute domine dans le récit et que l'on invite à découvrir les seules certitudes possibles à partir d'une réflexion *sur* le récit. La conviction s'emporte en repliant la forme sur elle-même plutôt que par

le pouvoir de persuasion des thèmes ou la fascination des situations dramatiques. Peut-être serions-nous donc bien inspirés d'informer le jugement que nous portons sur la fiction de Toby Olson de cet ensemble de recommandations qui accompagne les légendes énigmatiques entourant le dessin grossier du cheval dans *The Woman Who Escaped From Shame* : « [Paul] ne voyait pas [dans ces légendes] quelque chose qu'il fallait déchiffrer et comprendre. [...] Les légendes constituaient une espèce de barrière de langage autour [du cheval], mais elles ne le touchaient pas. Ce n'était qu'un *tracé vide* ; c'était, sans plus ». (W, 307 ; je souligne)

Ce cadre général étant dessiné, il convient d'examiner la géométrie implacable du raisonnement, de l'imagination et de l'art d'Olson. A l'origine de toute activité narrative, on trouve la construction, la connection, la relation. Les œuvres de Joseph Mc Elroy et de Thomas Pynchon viennent à l'esprit, qui analysent les conditions dans lesquelles on peut entreprendre de telles activités ainsi que leurs lourdes conséquences sur l'idée que nous nous faisons du « réel ».

— 2 —

Considérant « ce que les possibilités de reconnections » ont de malcommode et de périlleux *[sticky]*, Jack Church se sent « un peu sur ses gardes » (D, 31). Et il a bien raison : en un mot, comme les autres personnages, il comprend que ce qui se trame est affaire de noeuds et de ficelles et que la plupart des mensonges ont leurs racines dans une manière d'établir les liaisons. Au fur et à mesure qu'arrive l'information, la tentation est d'en relier les éléments, au-delà de la simple « addition » (D, 303) et des « composés étranges » (D, 275). Plongé dans ses souvenirs, « l'Évêque », dans *Utah*, médite les possibilités de pontage : « J'y réfléchis longtemps, à vrai dire, d'abord sans envisager l'ensemble du problème, mais plus j'y pensais, plus je songeais au collège et au séminaire, plus les fragments d'expérience que j'avais alors vécus commençaient à m'apparaître, d'abord hésitants, jusqu'à ce que j'eusse l'impression qu'il était possible de les relier entre eux » (U, 60). La mémoire, distillant ses icônes, s'impatiente de la qualité discrète des choses et, afin de valoriser son accès au passé, s'efforce d'unir les fragments qu'elle est parvenue à rassembler. Elle fournit ainsi le mortier, parfois suspect, qui fera « tenir » la construction érigée à partir de pareils cubes : « La mémoire. Forcer les faits à émerger de cette fange, tirer des conclusions, comme si la clarté de ces faits pouvait en faire de véritables événements et pas seulement des constructions hautes en couleurs qui demeurent constamment suspectes » (U, 213). Afin de n'être pas absolument arbitraires, de telles constructions doivent intégrer l'ensemble des éléments réunis et faire de ces parties un ensemble cohérent (« raisonnable » — W, 223). La logique linéaire de l'enquête interdisant toute récolte simultanée, ces constructions doi-

vent demeurer, pour employer un mot de Coleridge, « ésemplastiques », c'est-à-dire capables de modifier leur forme en s'incorporant de nouvelles données, rendant ainsi manifeste l'impossibilité qu'il y a de se fier à elles. Sauf à favoriser cette ouverture et cette vulnérabilité permanentes, tout nouvel ensemble devra exclure, jusqu'à une irrécupérable étrangeté, les nouveaux fragments d'information qui ont été rassemblés, rendant ainsi nulle et non avenue la structure patiemment construite : « Le reste de ce que je voyais paraissait étranger, rien que je puisse relier fermement aux lettres, aux peintures et à la construction que j'en avais fait » (D, 406). Tout arrangement immobilisé, toute disposition figée, en d'autres termes, rendent aveugle. Plus simplement, il n'est possible de discerner la forme d'un itinéraire que le dernier pas accompli, celui-ci pouvant toujours réorienter fondamentalement la ligne de ceux qui l'ont précédé. Ce qui, en termes historiques, signifie que le présent et le passé se reforment constamment l'un l'autre, en relation dialectique.

De toute évidence, quiconque, pris au piège d'une thématique attrayante, jugerait l'œuvre de Toby Olson en termes strictement mythiques, lui dénierait ainsi toute dimension historique, manquerait l'objectif. Nous sommes ici plus loin de la logique mythique chère aux écrivains « ethniques » américains, quelle que puisse être, par ailleurs, la fascination qu'exerce sur Toby Olson la culture des Amérindiens, que des analyses du procès historique qui se nichent au cœur des nouvelles et des romans de Robert Coover (dont la « Reine Morte » « nous empoisonnait de schémas ») ou de Frederic Tuten¹²⁷. Quand Jack Church parle du « passé et du présent qu'[il s'était] construits » (D, 293), quand David se rend compte que « nous errions tous les cinq, issus de passé multiples, mais reliés entre eux à mes yeux en raison de la décision que, tout seul, j'avais prise de pénétrer à nouveau dans le mien » (U, 195), ils témoignent du dynamisme inhérent à la logique de la liaison et de la reliaison, du caractère relatif, provisoire, de toute construction historique. A s'abstenir d'une telle activité mentale, les passages de deux romans le montreront aisément, tout espoir de sens doit céder le pas à un collage qui en est dénué, à ce que le premier extrait nomme un « abstract pattern », à ce que le second décrit comme résultant d'un manque d'intérêt pour toute notion de devenir :

La courtepointe ne ressemblait pas du tout aux toiles de l'Oncle Edward. C'était comme si le réel avait été emprunté au passé, et cette réalité assemblée en un motif abstrait. Ce qu'il avait construit, lui, c'était comme un récit, aussi bizarre fût-il, pareil au déploiement de l'histoire en quête de laquelle je m'étais mis.

Chaque carré de la courtepointe semblait converger vers le centre, comme s'il avait été possible d'y trouver un début, une espèce de noyau. Mais au centre, il n'y avait qu'un carré vide et blanc. Je le touchai, le reniflai. Il était lisse et impénétrable, vide de toute couleur, et il ne sentait rien. J'y voyais la source de l'histoire, désormais enfuie, irrécupérable. Mais alors même que je songeais

127 Particulièrement dans *les Aventures de Mao pendant la Longue Marche*, Gallimard.

à tout cela, je me rendis compte que j'étais à nouveau en train de bâtir un ordre, une nouvelle histoire (D, 420).

Ils commencèrent à construire leur propre histoire dans cet endroit. [...] Ils s'y racontaient les uns aux autres des histoires, des souvenirs de ce que les choses leur avaient fait ressentir quelques heures auparavant. [...] Chacun reconstruisait ses récits à partir de ces fragments, mais tous deux savaient que les histoires qu'ils en fabriquaient n'étaient que des contes, et qu'il était donc impossible de leur faire confiance. S'il existe une telle chose qu'un passé véritable, et s'il en est besoin pour vraiment connaître quelqu'un, ils ne se connaissaient, à vrai dire, pas du tout. Ceci, ils le savaient, mais ni l'un ni l'autre ne faisait confiance à cette construction ni à sa nécessité (W, 135).

L'ironie centrale aux romans devient ainsi que les innombrables digressions annexes constituées par un amoncellement de récits sont de moins en moins narrativement fonctionnelles, qu'elles se chargent et s'alourdissent d'une proportion croissante de restes inutilisables. Toute possibilité de liaison des récits marginaux ou complémentaires au vecteur central de l'élan diégétique voit sa nature problématique s'accentuer sous l'effet du nombre. Le lecteur succombe de plus en plus souvent à la tentation de s'intéresser aux récits pour eux-mêmes, encouragé en cela par le caractère structurellement accidentel, artificiel ou tangentiel des diverses contributions, elles-mêmes plutôt dues à l'instinct ou au goût du raconteur d'histoires qu'à un quelconque désir de renforcer la solidité des constructions. Comme poussé à ne pas effectuer des liaisons plus satisfaisantes, l'on est ainsi tenté de ne pas prendre en compte des informations que le reste des textes nous a, de manière prospective, encouragés à considérer comme non-pertinentes pour l'ensemble. Le plaisir de comprendre est ainsi frustré, même s'il est dans une certaine mesure compensé par la satisfaction de notre insatiable fringale d'histoires. Mais en même temps, bien sûr, parce que nous sommes des créatures affamées de sens, nous voulons que des rapports s'établissent et qu'apparaisse un ordre. Les trous, les manques mystérieux dans l'information nous font d'autant plus souhaiter découvrir des repères et des jalons solides, pour anticiper sur l'évolution diégétique ; c'est la raison pour laquelle, dans *Dorit in Lesbos* par exemple, il est si facile au texte de nous empêcher de nous interroger sur la légitimité des liaisons, alors que son importance théorique est systématiquement affichée. Les formes multiples de l'intérêt qu'ont les écrits d'Olson semblent ainsi trouver leur source dans la capacité qui est la sienne de nous laisser toujours hésiter entre la fascination intellectuelle que nous éprouvons pour la manière dont il explore le doute, épistémologique et méthodologique, et notre désir naïf de résolutions positives. Son art le place ainsi nettement, comme j'ai pu le suggérer ailleurs, au-delà du soupçon que Nathalie Sarraute rendit célèbre¹²⁸. Bien que nous comprenions l'importance des problèmes qui nous sont présentés, et que nous soyons fortement encouragés à les méditer par

128 Sur cette vision de l'écriture américaine contemporaine, voir mon *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris : le Seuil, 1989.

la mise au premier plan des expositions métanarratives, nous désirons aussi, désespérément, que liaisons et connections interviennent entre les choses, et nous attendons que finissent par s'illuminer les détails apparemment sans importance et sans rapports que le texte a judicieusement semés le long du chemin pour nous tenter. Notre impatience trouve un parfait écho dans la répétition surabondante d'une locution qui ne cesse de ponctuer les bégaiements de récits tronqués, interrompus ou hésitants dans *Dorit in Lesbos* (124, 131...) et *The Woman Who Escaped From Shame* (13, 16, 19, 20, 169, 322...) : « Continue... » (*Go on...* : « Et après ?... », « Et puis ?... », « Et alors ?... »)

Pour des raisons évidentes, qui ont à voir avec le fait que le centre de l'intérêt dramatique du roman consiste en la destinée d'un peintre, *Dorit in Lesbos* est un livre dans lequel la conception géométrique que se fait Olson de la narrativité apparaît de façon d'autant plus éloquente qu'elle est visuelle. Mais *Utah* et *The Woman...* exploitent une imagerie comparable. Le paradigme en est fourni par la confrontation, à laquelle procède Jack, de diverses toiles qui semblent bien, lorsqu'on les rapproche, « être des parties d'un unique récit » (D, 143) ou même constituer « un dyptique, encore plus puissamment narratif que je ne l'avais pensé » (D, 100). Ainsi est-il démontré que toute mise en récit est fonction de primes rapprochements. Le paradigme, alors, s'applique à n'importe quel élément potentiel, qu'il soit factuel, imaginaire ou intuitif. Néanmoins, il est démontré aussi que la possibilité de mise en place d'un récit dépend du fait qu'il se révèle ou non possible de découvrir un récit aux plus amples proportions, capable de fournir un cadre aux diverses parties. Ainsi Jack Church compare-t-il les personnages figurant sur plusieurs des toiles de son oncle, « continuant à chercher un récit dans leurs différentes postures, et les humeurs qu'elles suggéraient, mais il n'y avait rien là que je pusse découvrir » (D, 143). Ce qu'il y découvre sans cesse, en l'absence d'éléments qui pourraient s'assembler en récit, c'est la présence obsédante d'un tonalité, la même tonalité, à vrai dire, que celle qui inspire les œuvres de son ami Chen, architecte-paysagiste, influencé par une esthétique orientale où le récit importe moins que les tonalités qui se dégagent : « L'œil s'arrêtait à certains endroits, et il n'était pas nécessaire d'embrasser l'ensemble d'un seul regard. C'était comme si le site pouvait avoir une histoire, une histoire qu'on pût lire. Peut-être recélait-il des événements particuliers, affaires de ton, à vrai dire, plus que de récit... » (D, 191). Les deux paysages autour desquels s'organise la structure du roman (le jardin de Lesbos et le site californien) sont utilisés comme modèles heuristiques invitant le lecteur à détecter dans toute une quantité d'autres situations et d'autres activités moins importantes une réserve potentielle de récits. La disposition des rochers, dans le bassin creusé sur le site, par les manipulations adroites d'une grue, la disposition des osselets ou des dés, dans les jeux des enfants (D, 236), des photos épinglees sur les murs d'un bureau (D, 239) : autant d'ensembles qui sug-

gèrent le potentiel de sens à construire que récèlent des séries discrètes d'éléments.

Partie des raisons pour lesquelles la texture des récits d'Olson dépend à ce point des procédés de retardement et de l'exploration des miniatures tient à ce que, d'une part, « l'effet d'escalier » du ralentissement dramatique — et à cet égard, les romans d'Olson pourraient constituer un florilège d'exemples pour les théories des Formalistes Russes —, de l'autre la miniaturisation picturale des objets et des scènes, permettent aux yeux du narrateur et du lecteur d'accorder sur les détails d'une réalité dont il est ainsi démontré que ce sont des micro-connections qui lui donnent la cohérence qui, précisément, la constitue en « réalité » viable. « Rallentando » et observation microscopique bénéficient à cette recherche permanente de liaisons infinitésimales, d'une causalité *a minima* et de connections à peine discernables du point de vue plus large dont dépendent les liens narratifs unissant l'ensemble du texte. L'analyse méticuleuse des positions physiques dont dépendra le succès d'un magnifique « drive » sur un terrain de golf de *Seaview* (p. 58) fait à la fois partie de ces deux choix tactiques. L'accélération paratactique de traits biographiques désordonnés (S, 22-24 et 197-9) peut, *a contrario*, démontrer leur validité. Le sentiment permanent que vont se produire des changements d'une grande importance est largement dû à l'examen d'horloger auquel est soumise une quantité énorme de minuscules détails : la réalité lui doit une cohérence qu'il est d'autant plus aisé de briser et de modifier. L'amour qu'éprouve Olson pour les miniatures et le talent qu'il déploie à les mettre en place, on ne pourrait, me semble-t-il, les comparer qu'à l'art délicieux de Steven Millhauser dans *la Galerie des jeux*, et tout particulièrement dans des nouvelles d'un aussi prodigieux raffinement que « Cathay » ou « August Eschenburg »¹²⁹. Le sentiment d'un équilibre précaire, menacé, que l'on éprouve à la lecture d'un passage de *Seaview* comme celui qui suit est évident, même si, et peut-être d'autant plus que cette description est celle d'un simple pantalon de cotonnade choisi pour un tournoi par un personnage de second rang :

Sur les larges passants à la taille, on apercevait des fragments de petits bateaux. Les bateaux ressemblaient à des jouets, et chacun d'eux flottait sur la boucle d'une vague de longueur égale à la leur et d'un peu moins d'un centimètre de large. Les vagues étaient indiquées par quelques minces lignes vertes et bleues au travers desquelles apparaissait le blanc du fond. Les bateaux ne semblaient pas disposés selon un dessin régulier ; certains étaient à angle droit avec la jambe, tandis que d'autres étaient placés de travers, et un ou deux étaient presque à l'envers. Leur coque était vert foncé, et ils avaient des mâts rouge vif auxquels étaient accrochées des voiles orange. Ils ne paraissaient pas capables de flotter. Chacun d'eux avait un petit hublot sur le côté, indiqué par des hachures, et chacun avait un petit gouvernail rose, et un point rose à la proue (S, 181).

129 Editions Rivages, tr. F. Cartano.

Le texte poursuit ainsi, sur une longueur comparable, la description d'autres motifs du tissu ; outre qu'y figurent des rappels d'icônes menaçantes utilisées ailleurs dans le roman (la baleine en particulier), s'y illustre de façon frappante la facilité avec laquelle Toby Olson fait diverger ses récits vers d'autres, séparés, qu'une attention soutenue ne parvient à détacher du contexte que pour renforcer la dynamique de ce dernier par l'intermédiaire de ses pouvoirs descriptifs. L'examen des peintures d'Edward Church, à l'aide d'une loupe, révèle ainsi des détails que l'œil nu ne distinguera pas et relance l'intérêt dramatique grâce à la découverte de ce qui pourrait se révéler être une série d'indices narratifs. Comme dans le passage de *Seaview*, l'examen attentif de la patelle du genou de Dorit (D, 146) offre des aperçus miniaturisés de ce qui se cache dans des unités dramatiques ou iconiques distinctes ou plus larges. Si l'on veut bien accepter de métaphoriser des termes narratifs, il apparaît alors que si les membres sont bien reliés au corps, les liaisons les plus importantes s'opèrent au niveau des terminaisons nerveuses, position magistralement défendue par Joseph McElroy lorsqu'il nous entretient des « connections neuronales ». La plus minuscule unité de sens lance ses petits éclairs le long d'échelles imperceptibles. Là se trouve la raison pour laquelle Paul Cords examine et décrit avec un tel soin les sabots du palomino : c'est en effet ce qui lui permet de découvrir le motif muet auquel je reviendrai.

L'attention accordée par Olson aux dispositions et aux tensions spatiales (ainsi qu'à leur contrepartie psychologique : en l'espèce, la sensibilité de tous ses personnages aux tropismes de la voix et de l'expression physique), la conscience apprêtée qu'il en a, sont parties intégrantes de la nature et de la puissance géométrique de son imagination. Avec l'œil d'un poète, il analyse les composantes d'une scène en termes de géométrie (cf. S, 264 : « angles... », « angle... », « plus basse... », « penché... », « redresser le gauchissement... », « accentuer la courbure... », « surface... », le tout en moins de quinze lignes) jusqu'à ce que l'espace lui-même soit comme narrativisé. Le pouvoir de séduction de ses innombrables cartes, grilles, tunnels, grottes, labyrinthes, motifs de courtepointe, peintures, paysages ou diagrammes tient naturellement à leurs réverbérations psychologiques ; mais l'attention aux directions, aux lignes, aux surfaces, aux modes d'organisation et aux tensions qu'ils trahissent entretiennent des rapports clairs avec ses conceptions du récit. Les « lignes de visée » d'Allen, dans *Seaview*, ne sont que la sténographie de leur capacité potentielle à organiser le temps et l'action. Le « diorama » dont il est à plusieurs reprises question dans *Utah* (212, 225I) répond à un désir de synthèse des données sous des formes contrôlables, quelqu'évolutives qu'elles finissent par se révéler.

La vision de la narrativité qu'a Olson, il se peut que deux mots — fréquemment récurrents, relayés par nombre de synonymes, présents dans l'ensemble de l'œuvre — parviennent à l'illustrer. Ils démontrent à quel point les

modalités du récit et les problèmes qu'il pose sont cruciaux pour le procès créateur. Ce sont les mots « matrice » et « torque ».

Les « dessins » ou « motifs » [*patterns*] qui résultent de liaisons irrésistibles et contribuent à la naissance d'un embryon de sens repris et développé par le récit ne peuvent en aucune manière, s'agissant des romans d'Olson, être considérés comme stade « primaire » ou « élémentaire » du récit, sauf à rendre à ces deux termes leur valeur originelle. Alors même qu'il s'efforce de « disposer les morceaux selon un dessin quelconque » (D, 187), Jack Church sent bien que « nous nous trouvions ensemble au cœur d'une texture, de quelque chose qui n'avait pas achevé de se tisser, et [qu'] il n'était pas encore possible de reculer d'un pas pour donner une idée de ce dessin » (D, 184). De la même manière, la lecture que tente Paul Cords des décorations figurant sur les sabots du cheval au moyen d'une approche *grosso modo* gestaltiste est contrariée par un simple effet de surface : « D'abord, [les gemmes] lui parurent disposées au hasard, puis il crut pouvoir discerner un motif. [...] Il y avait bien *quelque chose*, sans l'ombre d'un doute, mais si les gemmes constituaient l'espace positif ou le négatif, permettaient de lire un message à la surface du sabot jaune ou si elles étaient elles-mêmes ce message, il n'aurait pu le dire » (W, 41). Et lorsqu'il est question d'une lecture peu ou prou cabaliste du message des étoiles, le même obstacle est souligné grammaticalement par une préposition qui me paraît être au cœur même du procès de la construction du sens chez Olson : « [L'essaim d'étoiles] avait une forme, à la fois géométrique et figurative, mais il n'arrivait pas à la *discerner [make it out]* » (W, 273 ; je souligne). Il y aurait donc, à l'évidence, un stade antérieur, quasi-fétal de récits-en-gestation à partir duquel une signification potentielle pourrait se développer. Cette structure submergée enterrée, enfermée, protéomorphe d'où naissent les histoires, Toby Olson la nomme « matrice ». Si ce n'était que le mot « structure » possède une rigidité peu compatible avec la nature magmatique, bouillonnante, jaillissante de « la matrice » telle qu'il l'entend, on pourrait dire qu'il s'agit d'une structure pré-existante, d'une sorte de force façonnante qui détermine toute possibilité de connections significatives en récit. D'un récit, ou plus précisément *du* récit « narrans » qui serait à la « *natura naturans* » ce que le récit « *narratum* » est à la « *natura naturata* ». Pour être plus précis, il s'agit du pouvoir irrésistible, inendiguable dont il va falloir à terme faire apparaître la figure [*figure out*] pour constituer le récit et lui donner son élan, l'expression anglaise étant ici douée de sa double valeur sémantique : poussée qui fait apparaître au dehors [*out*], modelage et disposition en figures. La façon dont se comporte ce champ de force mouvant et instable, on en trouve une manière de codification graphique dans le passage où nous est décrite la création, par Chen, des ensembles sculpturaux qu'il dispose dans le bassin : « Les dalles massives découpaient des figures dans l'ombre noire et, selon la position qu'on occupait au bord du bassin, ces ombres plongeaient leurs tranches dans l'eau, bissectrices qui partageaient la matrice de la couche de roche et de pierre en contrebas, faisant de nou-

veau émerger des motifs, de nouvelles relations, des nodes d'associations dans ce qui, un instant auparavant, n'avait paru être que matériaux dispersés, kinétiques » (D, 238). Dans un contexte plus purement narratif, mais aussi plus chargé d'associations psychiques inconscientes qui font de ce passage l'une des explorations sémantiques les plus évocatrices qui soient dans l'œuvre, l'unique récit de « Nasty Jack » décrit la fonction de la matrice narrative avec grande précision. Il peut être utile de rappeler que non seulement Nasty Jack, alias Taunton, alias Abelardo Garcia se révélera être le père de Paul Cords, mais aussi que son seul récit n'est rendu possible que grâce à l'intervention de son fils médecin qui réduira la boursouflure de sa joue, enflée par le cancer, et surtout, sans doute, que l'histoire qu'il raconte ici n'est nulle autre que le récit... matriciel intitulé « *The Woman Who Escaped From Shame* » et qui nous est donné, incomplet, vers la fin du roman (pp. 308-15) :

Sa bouche remuait, en quête de mots — à moins qu'elle ne répétât leur arrangement —, et puis il s'arrêtait, il avalait, comme si sa bouche et sa langue avaient trouvé la structure et la matrice des paroles qu'il voulait prononcer, mais pas les paroles elles-mêmes. Et la matrice lui descendait dans la poitrine, et au moment où il éructait, où le langage, alors, montait, émergeait, c'était comme si la matrice avait trouvé et mis en ordre les mots, s'était collée à eux, à ces mots profondément enfouis en lui, pareils à une pensée, c'était comme si sa voix ne lui appartenait pas mais montait d'une autre voix, la voix de la mémoire en lui, profonde, et cette voix résonnait doucement dans l'air comme si elle surgissait d'une grotte depuis longtemps murée (W, 60).

On n'épuisera pas la liste étonnamment longue des exemples et des illustrations de ce concept central. Qu'il suffise de dire que cette « matrice » représente un lieu de passage majeur vers le réel, sur le bord le plus lointain de l'ordre symbolique, *de l'autre côté* de l'imaginaire. C'est elle qui garantit la véracité de signes autrement dépourvus de tout sens : « Il se rappelait le temps qu'il avait passé dans la Marine à San Diego comme une espèce d'agglomérat d'images fragmentées, constamment rejetées à la mer par la matrice narrative où elles s'étaient formées » (W, 120). Décrivant l'arrière-plan biographique de *The Life of Jesus*, Olson suggère que le roman « est le produit de cette matrice quelque peu torturée ». Le terme s'applique tout aussi bien à la structure de l'instant, au cours d'une partie de golf (S, 190), aux icônes matérielles de mauvais augure que constituent le pendentif d'un deltaplaniste (S, 181) ou les lignes de la main de Sappho (*Dorit in Lesbos*). Que l'on apprenne que Wall « faisait partie de cette matrice de circonstances troublantes » (S, 144¹³⁰) ou qu'Allen « commença à revenir à lui-même, à la matrice de la vie réelle et aux structures auxquelles il était lié » (S, 93), la matrice est toujours associée à un réseau de structures *a priori*, dont la connaissance — ou avec lesquelles le contact — est indispensable pour donner naissance

¹³⁰ « Nœud d'embrouilles » dit la traduction française, p. 190. Mais « matrix of troubling circumstances » paraît exiger, dans le contexte qui nous occupe, une traduction plus littérale.

et forme à tout récit qui se veut pertinent. Vers la fin de *Seaview*, Bob White illustre ces fondements organiques lorsqu'il parle d'une institutrice Pima qui « avait une bonne méthode d'enseignement » et qui « avait demandé aux enfants d'assembler le squelette d'un cerf avec des os qui avaient été rapportés de différents endroits. Elle demandait aux élèves de le faire sans l'aide de leurs livres ni de ce qu'ils connaissaient déjà de l'anatomie humaine ou animale. C'était une bonne technique pour leur apprendre la structure du squelette, dit-il » (S, 254). On comprend d'autant mieux l'importance cruciale que revêt le commentaire de Melinda, dans *Seaview* ; il y est montré que le « sens » dépend du pouvoir de la « matrice » à mettre le détail en perspective, de l'interdépendance de ses relations au matériau « factuel » et de l'impact qu'elle a sur lui : « Nos actions changent le tissu, le filet ou la toile dans lesquels nous sommes. [...] Et ce peut être quelque chose d'aussi petit qu'un symbole ou une photographie que vous regardez, après bien des années, qui met la chaîne, le filet, la réaction en marche. Le point focal de la chose, son intégrité, c'est la matrice ; c'est ce que nous appelons « signification ». [...] C'était la structure qui était puissante, les matériaux, eux, étaient fragiles » (S, 135).

Le « torquage » (U, 185), le « gauchissement » ou « la torsion » de la matrice sont une fonction du procès d'accrétion dramatique ; ils ne modifient pas la structure profonde mais lui donnent une forme nouvelle et rendent fonctionnel le processus de la mémoire, lui permettant de tendre vers le sens et l'identité personnelle :

Et voilà maintenant qu'avec Lorca arrive une information nouvelle, c'est comme si les figures d'un rêve s'étaient déplacées, la mémoire torquée, d'un bloc — non des événements, mais une perspective qui n'est plus la même (U, 214).

De sorte que la plate-forme du passé, la matrice figurée dont je ne me rendais compte qu'au moment de la retrouver, était ce sur quoi je me tenais, tordue, gauchie, alors même que je la faisais émerger de ma mémoire. Et je m'en trouvais transformé (U, 68).

La matrice joue le rôle de contrepoids et de contreforce aux torques résultant de la recomposition narrative survenant sous la pression de données nouvellement acquises. On pourrait la définir comme étant la structure qui contient et définit les limites opérationnelles de toute activité « ésemplastique », un socle mouvant grâce auquel peut s'avérer la validité herméneutique de tous les possibles narratifs. En l'absence de ce touchau profondément enfoui, l'information, fournie par l'extérieur ou remémorée de façon interne, est condamnée au mieux à la non-pertinence, au pire à se faire contre-productive :

La mémoire est parfois une pauvre servante, tordue qu'elle est par la tromperie qu'elle s'inflige, la nostalgie, et le dépérissement qui lui est naturel (U, 255).

Il avait une manière de parsemer sa conversation de faits nouveaux étonnantes, de faits qui gauchissaient l'image de lui que nous nous étions solidement

construite et, le temps passant, j'avais le sentiment étrange que plus je recevais d'informations et moins je savais de choses (W, 4).

Maintenant Paul avait de nouvelles choses à incorporer, de nouveaux changements, un autre récit à construire. [...] Il s'agissait encore d'une nouvelle torsion, d'un nouveau changement, et Paul ne pouvait absolument rien en faire (W, 277).

— 3 —

Au début, nous percevions clairement la matrice de pierre, dans la mesure où, pour commencer, le nombre des roches était réduit et où nous pouvions donc le conserver en mémoire jusqu'à ce que l'eau fût redevenue claire, pouvions alors faire place aux éléments les plus nouveaux dans notre intelligence de ce qu'était la matrice. Il s'agissait naturellement d'une matrice différente pour chacun d'entre nous, étant donné la variété des positions que nous occupions autour du bassin. Bien que nous regardions la même chose, l'eau réfractait radicalement l'objet de notre vision, selon notre position, l'angle particulier du soleil à différents moments [...] On aurait dit la construction, à partir d'un fond qui disparaissait lentement, d'un système de mémoire, d'un système dans lequel des éléments disparaissaient et, en vertu de leur perte, altéraient le système lui-même, de sorte que leur absence était en fait une présence, avait autant d'impact qu'ils en auraient eu s'ils avaient été là pour de bon (D, 233).

La dimension métafictionnelle que peuvent avoir les romans de Toby Olson est sans doute parfaitement claire à présent. L'on pourrait, assez aisément, comparer le tressage des brins narratif, lyrique et métafictionnel de son œuvre à celui que pratiquent d'autres écrivains contemporains dont les récits ne servent pas tant d'enrobage épais à une puissante pilule littéraire ou métaphysique qu'ils ne la constituent. Hésitant entre enquête poétique, parabole, allégorie et métafiction, la plupart des romans se nourrissent de la tension établie entre des récits à l'attraction magnétique et une conscience aiguë des enjeux fictionnels. Dans *Dorit in Lesbos*, la thématique et la rhétorique de l'intérieur et de l'extérieur peut également se lire comme commentaire suivi sur l'adéquation de la forme au drame et le lecteur est manifestement encouragé à considérer que le bassin de Chen apporte son eau au moulin métafictionnel (D, 238-41). Raconter des histoires constitue l'un des thèmes principaux de l'enquête menée par *The Woman Who Escaped From Shame*¹³¹ et *Utah* se scande régulièrement de remarques, émanant soit du narrateur, soit d'autres personnages, qui orientent le lecteur vers toute une série d'équivalents littéraires :

131 On notera qu'au moins trois autres textes contemporains combinent méditation sur les modalités du récit avec la même iconographie centrale : *And He Tells the Little Horse the Whole Story* de Steve Barthelme (1987), *Sweet William*, de John Hawkes (1993) et *De si jolis petits chevaux* de Cormac McCarthy (1993).

Le changement qui se produisait en Carl se matérialisa à mes yeux de la manière dont je m'imaginais un personnage qui se développe avant de se fixer à l'esprit d'un auteur en train d'écrire un roman (103).

Je me comportais comme si j'étais en littérature, l'un des analogues de Lorca, ou encore dans le passé de Anson qui, pareil à la littérature lui aussi, n'était qu'une histoire sur laquelle l'esprit pouvait travailler comme il le jugeait bon (130).

Il n'y a pas de réponse à ça, mon garçon ! Tu ferais mieux de laisser les tribuns et les romanciers s'en occuper (279).

Ceci étant dit, et si intensément présente que puisse être l'auto-réflexivité dans l'œuvre d'Olson, il ne faudrait pas pour autant l'abandonner au piège tendu sous les pas de plus d'un écrivain contemporain par des critiques manifestant l'exaspération qu'ils éprouvent à l'égard d'une prétendue « évasion du réel » dont ils considèrent qu'elle est nécessairement au cœur de tout livre peu ou prou métafictionnel. Non seulement les romans ne cessent de démontrer l'absolue pertinence pour notre vie-même d'une réflexion sur la manière dont l'activité narrative lui donne forme et substance — enquête ailleurs entreprise par Coover, DeLillo ou Pynchon sur le pouvoir qu'ont en général les fictions de façonnier les identités comme le monde ; ils démontrent également avec constance que le réalisme le plus achevé dépend absolument de semblables réflexions, que vies et romans sont façonnés de la même manière et que le désir essentiel de représentation se trouve constamment transcendé par un désir plus vaste qui embrasse la narration sans s'y limiter ni s'en satisfaire.

Au bout du compte, les « routines » que dénonce l'épigraphe emprunté à Marquez pour *Seaview*, le « devoir du conteur » tel que le définit William Maxwell avant que ne s'ouvre *Utah*, l'« authenticité par le biais de mensonges » revendiquée par Octavio Paz dans la phrase placée en exergue de *The Woman Who Escaped From Shame*, tous marquent l'intérêt qu'éprouve Olson pour les pouvoirs d'une fiction bien comprise : ceux qui donnent, forment, enrichissent et illuminent la vie-même. Comme il est dit succinctement dans ce dernier roman, « c'étaient les gens qui fabriquaient la fiction, et qu'il s'agit du passé de l'un ou d'une histoire concernant le passé des autres n'avait guère d'importance » (279). Des renversements de la logique existentielle/fictionnelle peuvent bien se produire ici ou là dans les textes (par exemple quand la phrase « C'était comme une image dans une histoire » vient conforter la véracité frappante d'une scène de *Woman* — 301) ; on peut bien assister à des superpositions brutales (« Donnant le temps à Paul de se reprendre et de reprendre son histoire » — W, 194) ; toujours est-il que David retire toute ambiguïté à une position partagée par tous les protagonistes principaux des romans (« C'est de quelque chose ayant trait à ma vie que j'étais en quête, et pas de ce qu'une métaphore aurait pu m'apporter ou me faire acquérir » — U, 129), et qu'Edward Church exprime vraisemblablement un trait dominant de l'esthétique d'Olson lorsqu'il écrit à sa femme : « Très difficile de se libérer de la simple représentation. Et pourtant, la représentation, même si elle est

d'un ordre tout à fait différent, c'est exactement ce que je cherche » (D, 37). Une telle conscience de l'indispensable médiation fictionnelle de toute quête du réel se porte garante de la modernité de Toby Olson. Comme Edward Church, c'est « la réalité qu'il cherche », sans arrogance, et rien d'autre que cela » (D, 378). Mais l'objet de son désir ne peut naturellement se distinguer des moyens qu'il emploie pour l'atteindre. Dans tous ces romans nous est faite une invitation permanente à considérer le récit lui-même tout à la fois comme objet déplacé, canal et avatar du désir. Le fermier dans la maison de qui Paul Cords trouve refuge (*The Woman...*) nous livre une partie de cette adéquation secrète : « Maintenant vous comprenez que je suis autant en train de vous parler des histoires que des chevaux. Il faut que vous les interchangeiez pendant que je vous parle » (W, 184). Des femmes, de petits chevaux, un « Utah » doué des qualités polysémiques, changeantes et mythiques du « V » de Pynchon, des histoires : autant de déclinaisons d'un même paradigme ; désirs inatteignables, irréalisables, que nul récit, nulle fiction ne peut totalement embrasser ni satisfaire. Les résolutions hâtives refermant les romans d'Olson trahissent la conviction du poète : la distance à l'objet du désir est essentielle et éternellement même. Si les romans d'Olson, comme les toiles d'Edward Church (D, 379), sont des tentatives d'auto-biographie éternellement « retorquées » et magnifiquement condamnées, nul doute, alors, que cette matrice produira encore pour notre plaisir nombre de nouvelles configurations des données exhumées du passé et qu'Olson devra nous conter encore bien des histoires.

II

ENCRES : INSCRIPTIONS

4

John Hawkes, graphiste : la plume et la peau

« La mort dans sa nudité,
dans la variété de ses déguisements... »

Cassandra

« C'est par la peau que l'on fait rentrer
la métaphysique dans les esprits ».

Antonin Artaud

Il ne sera pas question ici du « sens » de *Cassandra*¹³². Il ne s'agira pas non plus d' « éclairer » un texte qui doit, à bien des égards, conserver les ambiguïtés et les ombres qui en font la richesse. La précision extrême avec laquelle est mis en place ce système de références croisées, d'épaississements progressifs et mutuels des motifs qui bâtiennent, page après page, un univers de référence autonome, invite à ne pas identifier le « sujet » du roman à un quelconque extérieur, et l'on n'en glosera pas indûment les sources multiples. Le projet acquiert certes une « vraisemblance » au second degré, dans la mesure où le texte parvient à attirer l'attention sur le redoublement qu'il effectue, jusqu'à l'afficher dans son titre original (*Second Skin*¹³³) ; mais l'on ne peut guère plus, pour autant, se contenter de le réduire à une « métafiction »,

¹³² La traduction française de *Second Skin* (*Cassandra*, Paris : Denoël, 1968) est de Jacqueline Bernard. Elle a été légèrement modifiée pour la récente publication en format de poche du roman (Le Seuil, 1994) et enrichie d'une superbe préface d'André Le Vot. Les numéros de page y renvoient. Lorsqu'il m'est apparu indispensable de l'amender pour rendre les effets de l'original, mes choix apparaissent entre [].

¹³³ L'allusion à cette « deuxième peau » du titre original disparaît totalement et du titre de la traduction française et de la scène où l'expression est employée, le protagoniste déclarant qu'il enfile alors son « deuxième ciré »...

à moins de l'appavrir considérablement, de réduire les retentissements poétiques d'une des plus belles œuvres de Hawkes. La « deuxième peau » du roman nous invite moins à nous éloigner des surfaces qu'à en interroger la nature, la fonction et l'usage. Ni la « peau », ni la « plume », ne retiendront donc ici, pour elles-mêmes, l'attention. Bien plutôt, ce sont les rapports établis par la conjonction qui les lie — c'est-à-dire les figures de l'(auto)inscription — qui nous importeront. On en observera l'abondance, on les examinera selon une diversité de points de vue ; après quoi, on analysera les manipulations tactiques de signes où se lit le refermement du texte sur lui-même ; sur cette base, enfin, on réexaminera la stratégie du narrateur : se mettre à l'abri de « son » texte, y dissimuler (*kryptos*) sa retraite, en couvrir (*stegein*, comme dans l'ancienne « stéganographie ») sa fuite et ses réticences, inscrire jusqu'à pouvoir s'effacer derrière un rideau de traces, se protéger ainsi du désir, de la mort et du temps.

« Poème : problème rebelle, herbe et ailes (ailes
de plume et de peau, enveloppées dans
leur envol) ».

Michel Leiris : « Pitreries pour peintre piètre »,
Bagatelles végétales

L'insistante présence de l'acte d'écriture et de ses produits dans le texte mérite d'abord d'être rappelée, ne serait-ce que pour en souligner la nature protéiforme, métamorphique. L'usage d'objets écrits, l'acte d'écrire et les signes auxquels il donne naissance sont omniprésents dans un roman explicitement conçu comme le récit d'un homme qui ne cesse de souligner les aspects physiques, pratiques, de son activité, du préambule en forme de sommaire proleptique, avec son énumération des « *dramatis personae* » (« Donnons des noms ») à l'élégance de l'envolée de poignet finale [*flourish*]. L'abondant et riche pré-texte/sous-texte de *Cassandra* (*La Tempête* de Shakespeare) suffirait à fournir sa population littéraire au roman ; mais d'autres allusions — à *Hamlet*, à la littérature grecque — , accentuent cette conscience de l'écrit chez un homme qui, de son propre aveu, « aurait pu apprendre de son cahier de classe à quoi [il était] destiné » (82). L'influence des Ecritures, seul l'épisode du canot de sauvetage parvient à y mettre un terme (210) ; le journal annonçant la nouvelle de la fin de la deuxième guerre mondiale exhibe ses blocs d'imprimerie noirs dans un sombre recoin d'hôtel (230) ; le message de Miranda, « Pour [*Skip*] — d'une écriture noire [et grasse] », dissimule très visiblement le contenu d'un maléfique bocal cependant que l'enveloppe graisseuse sur laquelle Cassandra écrit en capitales les mots qui seront bientôt tatoués sur la poitrine de Skipper¹³⁴ cache, elle, des photos pornographiques délavées. On verra plus loin ce que pourraient receler l'écriture « illisible » [*crabbed*] du narrateur et les traces laissées ici et là sur le sol par des volail-

134 « Capiston » dans la traduction française.

les nomades. Il suffit pour l'instant de dire que tous les objets, dans le passé historique de Skipper, avant qu'il n'arrive au « Pays des Epices », portent une inscription ou une autre. Pierre Gault a en lumineusement analysé plusieurs¹³⁵ : le signe du V, les initiales BVM/ SVM (*Blessed Virgin Mary/ Sainte Vierge Marie*), le C monogrammé sur la valise de Cassandra qui donne lui même son nom à la compagnie (« C comme Caïn ») qu'ont désertée *JAWOLJ* les GIs. Mais on pourrait semblablement gloser l'IA d'*« Inséminateur Artificiel »* (251¹³⁶), le SP des brassards de la police militaire (54 — *shore patrol*), le PX, les USO, les avions PBY (198¹³⁷) : tous manifestent la matérialité des signes écrits sur les gens et les choses. Le nom des marins apparaît sur leurs plaques d'identité (76) et les étiquettes de leur fourre-tout (61) voire, dans le cas de Harry, sous forme de tatouage ; le canot de sauvetage porte le numéro 33, le nom du « U.S.S. Starfish » est clairement lisible, le camion porte un « numéro officiel » sur le flanc (233), la voiture de sport bricolée le numéro 5 (286), la plaque de l'autocar dit « ICN 27 » (*Interstate Carrier 27*, p. 57). Les noms et les dates figurant sur les pierres tombales du cimetière (305) constituent la marque du souvenir, comme le font la médaille de bonne conduite de Skipper, ses divers badges, les billets d'opéra aux couleurs passées : *in-signes*, tous, ils insistent sur l'assimilation des objets aux signes qui les représentent et, combinés à l'insistance sur l'écriture qui prévaut dans le texte, invitent le lecteur à superposer à une série d'images, douées de leur propre efficace, la vision métaphorique de l'encre fluide et de la plume dure qui les ont dessinées.

Une telle lecture devrait-elle paraître arbitraire, le texte entier l'encourage. « La silhouette [raide], longue et brutale d'un navire » qui « [surgit] soudain à l'horizon de l'esprit » (22) appartient trop à l'imagerie navale qui sous-tend le roman pour paraître immédiatement étrange. Mais elle fait « tout à coup inexplicablement peur » à Skipper parce qu'il ne voit « pas même la fumée qui s'échappe de sa cheminée », et que « seule subsiste cette [longue et affreuse] pointe de fer [qui devrait être impuissante mais néanmoins se déplace] », lui causant [« crainte et nostalgique désir »] (*longing*). Il ajoute alors : « Mais pour le moment le vent abandonne lentement mes doigts, le navire s'efface » ; puis, après un point : « [Parce que] je crois qu'il faut d'abord des noms avant d'en arriver à ces mondes solides où s'inscrit ma passion dans le temps, dans l'espace et dans mes actes » (23¹³⁸). Outre la

¹³⁵ Pierre Gault, *John Hawkes, la parole coupée*, Paris : Klincksieck, 1984.

¹³⁶ Ce sigle a disparu de la traduction française.

¹³⁷ En français, les « Catilina » choisis par la traductrice favorisent d'autres liaisons (avec Catalina Kate par exemple).

¹³⁸ Un tel trinôme rappelle nécessairement le triple déni théorique dont Hawkes prétend, à ses débuts, avoir fait son programme (« J'ai commencé à écrire des romans en partant de l'idée que les ennemis principaux du roman étaient l'intrigue, le personnage et le décor »), pour peu que nous jugions qu'est recevable sa proposition de substituer des « agrégats iconographiques et imaginaires » à la notion de « thème ».

ressemblance unissant cet objet pointu, qui crache en général boucles et spirales de « fumée noire », à la plume elle-même, ce qui attire l'œil dans cette phrase par ailleurs fidèle à la tonalité des rapports périodiques qu'il nous envoie sur la progression de son « histoire nue », c'est le sentiment d'impuissance qui néanmoins s'accroît, ainsi que l'irruption du mot « doigts », manifestement étranger au champ lexical du souvenir évoqué et que cherche maladroitement à justifier le premier de la longue et gauche série des « parce que » qui ouvriront les phrases où il sera question d'écriture, de la peau et du temps¹³⁹ : artifice d'une causalité affichée, étrangère à la logique du moment considéré, nécessairement tributaire d'une autre, à découvrir. L'ambivalence dont fait preuve Skipper envers son écriture (« se déplace [...] impuissante... ») : mémoire suspecte de quelqu'un dont le nom dit qu'il n'hésitera pas à « sauver »¹⁴⁰ *[skip]* moments et souvenirs gênants) trouve ici sa première illustration indirecte alors même que l'esprit du lecteur continue d'accumuler une vaste iconographie scripturale. Ainsi, arrosant « la [machine] ruisselante, l'homme faisant du poignet des cercles indolents », le père : semeur de mort assez semblable à son fils pour peu que ce dernier se mette à manier la plume ; ainsi les « trous d'aiguille par où jaillissaient sous la pression de mon pouce froid et gercé de jolis jets d'eau de puits artésien » (93) : extensions potentielles de la métaphore-mère. Mais osera-t-on les lire ainsi ? Une nouvelle série d'encouragements provient d'étranges échos internes au texte.

Hautement ambivalent, l'incipit du roman nous présente entre autres « les vifs doigts coseurs » de vieilles dames « [courbées] sur leurs [tendres et infâmes motifs] » (19). Le souvenir en est frais encore quand le lecteur, abordant le sixième chapitre, tombe sur le tricot de Miranda : « De la laine *[yarn]* noire. Une lourde et douce torsade d'opulente laine *[yarn]* noire qui se balançait aux poignets de Cassandra [...] le noir cordon ombilical, l'éternelle et exaspérante absorption dans les problèmes de fil *[yarn, derechef]* » (114). Seul un refus obstiné de toute lecture polysémique pourrait permettre d'échapper aux implications appuyées de ces double-entendre. Dans un texte, le « récit » qui se cache sous « *yarn* »¹⁴¹ ne saurait s'affubler impunément d'autres oripeaux, même si cet « enchevêtement noir » s'en vêt ostensiblement dans le contexte complaisamment développé des relations interpersonnelles. Les mots

¹³⁹ Dont, notons-le, celle où la raison « officielle » du titre (« second skin ») trouve sa plus pauvre explication ; même gêne, même lourdeur : « My second skin », I said, because I had gone out once before in oilskins », etc. (p. 180 dans l'édition New Directions). *Horrible dictu*, la traduction française emprunte le chenal du mauvais côté de la bouée : « Mon second ciré », dis-je, car j'étais déjà sorti en ciré... » (271) Même erreur, destructrice, pour « I'm still in time », « Yes, I meant still in time » (ND 189) : « encore à temps » (284) ne rend en aucun cas l'immobilisation de « still » au sein du temps (*in time*).

¹⁴⁰ Capiston, c'est « Skipper » dans l'original. Capitaine, certes, mais aussi celui qui « skip » : traces de ricochets à la surface d'une eau, omissions, raccourcis...

¹⁴¹ Et tout particulièrement le récit d'un marin.

« poulpe informe », qui émergent comme clandestinement après la première mention d'un « enchevêtement noir » dans le paragraphe qui suit, solidifient le rapport à l'encre, assurent que le lecteur ne l'ignorera pas. Dans cette dimension « métascripturale » du texte, tout liquide se fait encre et tout motif, tout graphisme se font écrits ; comment, dès lors, pourraient n'en être pas contaminées d'autres remarques cursives dans lesquelles le verbe « goutter » fait écho au tuyau d'arrosage du croque-mort pour l'inscription du souvenir ? La roue paradoxale qui paraît « ruisseler de toutes les eaux du passé et de toutes les brillantes eaux froides qui ne couleraient jamais » (162) trouve son relais harmonique dans le pouvoir étrange du « robinet qui gouttait » et « conférait au silence son étrange sonorité *[ring]* serrée » (241). D'autres traces des outils de l'inscription — liquides (« l'eau colorée qui parcourt les tubes » du juke-box — 192), ou lignes accrochées à la pointe du métal (« la [bretelle] noire passée dans le crochet d'acier » — 282) — échapperont désormais moins aisément à l'attention du lecteur, aux yeux duquel s'accentuera l'impression que le narrateur, rédigeant sa chronique, vit décidément avec embarras la conscience qu'il a de son activité. De la même manière, « [les dernières enjolivures *[flourish]* de [sa] main] », en accentuant l'origine du geste qui produit le texte, concentrent par rebond l'attention du lecteur sur les centaines de mains qui peuplent les pages de *Cassandra*. On ne prendrait guère de risque à défier quiconque d'ouvrir le roman sans trouver le mot « main » sous ses yeux. Tous les protagonistes sont caractérisés et définis par leurs mains, ces mains qui inscrivent et deviennent ainsi leur trait le plus *éloquent*. Les mains écrivent *in long hand, in his own hand* mais elles sont aussi à l'origine des innombrables traces qui jonchent le texte.

La juxtaposition du corps et de marques/signatures nous permet de composer un florilège étonnamment dense, un continuum d'empreintes et de traces où ne cessent de résonner les accords de l'inscription et de la chair. S'ajoutant aux mentions répétées du tatouage, qu'ils reprennent en surface, impressions et dessins ponctuent de diverses façons l'itinéraire que suit Skipper entre ses deux mondes. Au cours de la danse qui précède sa « douleur » *gagony*, il sent, « imprimée sur [son] ventre la forme de celui de Cassandra » ; juste après que Catalina Kate a elle-même subi la verte imposition de l'iguane sur son corps, il nous fait toucher et ressentir une version négative de cette même impression : « plongeant les mains dans l'énorme trou en forme d'œuf creusé dans le sable » qui nous rappelle l'enfoncissement par les soldats de leurs grenades, survenu dans l'intervalle, il aide Kate « à sentir avec ses doigts tendres et jeunes ce qu' [il] sen[t] avec les [si]ens : la tiédeur de la chair récente et le petit hiéroglyphe bossu dans le sable tiède » (170). Alors que sa propre poitrine porte une inscription qui la transforme d'emblée en « pierre tombale pleine de souffrance et de douleur » (48), Skipper, approchant le terme de son existence « dans le temps », désigne les seins de la Grosse Bertha, ces « gros seins ornés des empreintes digitales des enfants qu'elle venait de nourrir » (160) ; il inverse de la sorte, pour les raisons qu'on verra, les signes que

modulaient les « petites traces de doigts de poupée » de Pixie sur sa « blanche poitrine de marin » (65) et qui seront à terme réutilisés comme emblèmes du renversement dans la scène du cimetière, sur l'île tropicale. Dans tous les cas, est souligné le geste des doigts qui écrivent. Ce geste est d'ailleurs redoublé lorsque le tatoueur, s'emparant de l'enveloppe sale que vient de lui tendre Cassandra, « tent[e] de s'imprégnier les doigts de ses minuscules empreintes digitales » (41). Cette rhétorique insistante du corps marqué conjugue les traces des corps sur d'autres corps ; elle peut également se décliner sous l'espèce du marquage des corps au moyen d'objets extérieurs, ou, à l'inverse, par celui d'objets extérieurs au moyen des parties d'un corps ou d'un corps tout entier. La cicatrice que l'on découvre sur le corps de Harry (51) fournit le modèle pour les fossettes de l'aumônier (« petites cicatrices tressaillantes dans ses grandes joues pâles » — 214) et les vingt-sept cicatrices du *marine* (133), ainsi que pour les éclaboussures de lune luisant sur la poitrine de Tremlow (« mar-brures lumineuses en forme de cicatrice » — 222) : ainsi, en faisant s'équivaloir leur souvenir et les traces qu'ils ont laissées, s'affirment et s'identifient les divers « actes brutaux » du roman. Skipper lui-même, « marqué et nu » (45), insiste sur ce que peut avoir d'inquiétant la matérialité des corps qui semblent appeler, par leurs reliefs et leur texture, la blessure qu'une écriture s'apprête à leur infliger : « J'étais une masse de déclivités contractées, de poches de graisse, de monticules blancs étranges et inattendus, de plis profonds, de vilaines taches, de petits tunnels secrets qui s'enfonçaient dans toutes les fortifications frémissantes de mes articulations... » (42). Cette matière grasseuse, comme celle qui se trouve sur l'enveloppé, en annonce d'autres, et leur ressemble : « graisse » qui « vole » au cours d'une danse grotesque (142), barbouillages de rouge à lèvres sur le visage de Cassandra (69), barbouillages du rouge à lèvres de Miranda sur le visage des autres (123), innombrables petites taches rouges du piment qui défigure la « peau » de la laitue (« petites gouttes de sang pris en gelée » — 61), « gouttes sombres » du « ketchup » qui souille le mannequin (112), taches de sang, de chocolat ou de soda sur les vêtements de Skipper. On en perçoit un vague écho dans les « épais-ses gouttes de boue luisantes sur les doux flancs jaunes de Gentille Phyllis » (253), et on la retrouve atrocement mêlée au geste de la main pour produire les « dessins sauvages », « les lignes rouges en pattes d'araignée » (237) tracés à la surface des murs de la chambre d'hôtel par les doigts mutilés de Fernandez. Fascination pour les traces de tous ordres qui invite Skipper à suivre de ses propres doigts l'empreinte des pas de Miranda pour en avérer la réalité, à s'interroger sur les empreintes qu'il laisse derrière lui en se dirigeant vers le phare (293) ; de même son attention s'attarde-t-elle sur « l'énorme cercle » et le « profond sentier » qu'il trace dans la neige en sortant de la salle de bal (141), nouvelles manifestations de creusements préalables : « crissement d'hommes pressés contre le sol [du désert] », comme Skipper lui-même le sera plus tard contre d'autres, « comme des enfants qui dessinent des anges dans la neige » (74). Qui plus est, il n'est jamais permis d'oublier à quel point sont proches le doigt qui trace et la poitrine qui reçoit l'inscription : le

télescopage frappant de deux images (doigts mutilés et tétines coupées) y veille.

Mais, sans doute plus spectaculairement entretenu dans le roman tout entier que le riche réseau des dessins, des gravures et des empreintes du corps, un autre manifeste adroitemment, en permanence et de manières très diverses, la tension stratégique vers l'inscription grâce à laquelle Skipper choisit de manipuler son « histoire nue » et parvient à la faire converger vers sa propre annulation en recourant au clandestin et au cryptique. Ce qui nous invite à examiner la passion iconographique de Hawkes pour l'aciculé et le filiforme : broderie, jeu du brin et de l'aiguille qui justifie à la fois que Tony Tanner ait vu dans *Cassandra* un « vêtement verbal », que nous y devinions le « manteau magique » de Prospero et que, poussant cette exploration d'une métaphore fondamentale, nous passions à l'examen des instruments du tailleur.

Thou shalt have cramps,
Side-stitches that shall pen thy breath up ;
... Thou shalt be pinched
As thick as honey-combs, each pinch more stinging
Than bees that made them¹⁴².

L'avertissement qu'adresse Prospero à Caliban (*la Tempête*, I, 2) nous servira ici d'emblème. Mais l'étymologie tout aussi bien, qui nous aiderait à réduire l'abîme sémantique ouvert entre écriture et blessures physiques dans l'esprit de qui aurait manqué l'allusion au « [tableau] de cire » (30) qui nous entretient de stylets et d'outils spiculaires. Le mot « style » lui-même mêle officiellement la plume et ses productions après des siècles de concubinage lexical : il est à la fois instrument et mode d'expression de la pensée, cette étrange cohabitation étant avérée par la racine *stehhan* (piquer) qui partage ses origines avec « stick » et se retrouve sous divers déguisements, en latin (*in-stigare* : inciter, exciter le mouvement) ou en grec (*stizein* : tatouer...), où se résume l'idée générale d'acuité (*sharpness*). Le dictionnaire nous adresse même un ironique clin d'œil puisqu'il nous suggère que le « stylos » grec peut également désigner « le gnomon d'un cadran dont les aiguilles marquent l'heure », image pertinente dans un roman où l'écriture vise à évacuer le temps. Quoi qu'il en soit (et quel mal verra-t-on à laisser s'exprimer le murmure pélagien de semblables tentations ?), même une lecture cursive de *Cassandra* con-

¹⁴² François-Victor Hugo traduit : « Attends-toi à des crampes, à des points de côté qui te couperont le souffle... Tu seras criblé de piqûres comme un rayon de miel, et chacune sera plus aiguë que si une abeille l'avait faite ». Les « points » n'« emprisonnent » plus le souffle, la « plume » à disparu... La traduction de Pierre Leyris s'approche, mais sans non plus retenir le « pen up » de l'original : « Pour ceci, tu auras/ cette nuit, des crampes, sois-en sûr, et des points de côté à te couper le souffle ; [...] Les lutins [...] te cribleront de pinçons/ plus cuisants que le dard des abeilles/ et plus drus que rayons de miel ». (Club Français du Livre).

vaincra qu'il s'agit bien d'un texte extrêmement hérisse, où abondent les suggestions et les marques de l'ensiforme, du xiphoïde, de l'épineux et de l'aculé, liées à un grand nombre d'images où dominent l'abrasif, l'incisif, le gravé, l'inscrit. Lorsque le parler populaire dit « gratter » pour signifier le labeur d'une écriture, ne renvoie-t-il pas du même fait à des générations de gratte-papier, protagonistes de Melville ou de Tchekov, de Nippers et Turkey au bureaucrate du *Jubilé*, n'entend-on pas l'écho du « brouillon » (scratch-paper) qui emporte avec lui les entreprises mort-nées dans la tombe d'une corbeille ? Les respectables brodeuses de l'ouverture du roman jalonnent d'emplée un champ sémantique bientôt peuplé de « gratteurs de sable » (20), qui annoncent eux-mêmes des traces de pattes de poule que les « poulets qui grattent » (24) relaieront, léguant à leur tour l'isotopie à toute une ligne de gallinacés que signalera ça et là telle « plume cassée » d'un coq solitaire « essayant [...] d'arracher la tête d'un ver avec une de ses griffes raccourcies, chancieux petit coq injecté de sang qui donnait des coups de bec à l'aube dans la cour vide de je ne sais quel pêcheur mort » (95). « L'aigle minuscule » qui orne les boutons du caban de Skipper (42) prête ses griffes à Pinocchio (79), à l'iguane, bien sûr (166), mais aussi au temps (« ce monstre blanc [aux] griffes brillantes » — 98), à des vagues aux « éternels doigts piocheurs » (297), et nourrit toute une rhétorique de l'aciforme qui déifie, par excès d'abondance, le recensement. L'aiguille laisse ses points de laine ou de fil sur toute une variété de matériaux, réalisant ainsi la menace de Prospero. « La honte dont [Skipper] sent la marque nette et corrosive sur [s]a poitrine » laisse, par déplacement, une trace visible de ses effets. Les « pointes d'aiguille tourmentées » émigrent sur les « blancs sommets » des vagues (92) d'une mer coléreuse infligeant la vergogne cependant que l'action du « piqueur de peau » (43) est retracée, en surface, par les « doigts tendus » de Cassandra, suivant « le travail à l'aiguille en train de se cicatriser sur ma peau, dessinant les lettres du nom de son mari disparu » (120). Le déplacement n'est pas d'une nature fondamentalement différente de celui au terme duquel le narrateur nous entretient de « l'obscurité drue et piquante » (98) : c'est le même qui nous fait passer des sons qui font « picoter la peau » (297) ou du « grattement » d'un juke box (192) dont « l'aiguille d'acier » est démesurément agrandie quelques pages auparavant (107), à la mémoire, toute shakespearienne, de la « piqûre d'abeilles artificielles » qui pourraient avoir trouvé refuge dans les « alvéoles désespérés du temps mort » (143). Aiguilles et épingle jonchent de façon très discrète des scènes où d'autres éléments requièrent l'intérêt du lecteur. Si « les profils de camée de ma broche enrubannée » (21) attirent simultanément l'attention sur une gravure et sur le déroulement doux d'une bande de tissu, l'épingle, ici, demeure cachée sous la broche. On remarque, bien sûr, les « piqûres ouvertes » « se frayant un brûlant passage » (44) d'un bord à l'autre d'une poitrine, mais il n'est pas certain que soit immédiatement ranimée l'isotopie dissimulée sous les « points vifs étincelants » (76) d'une scène ultérieure ou les « petits points brillants » qui plus tard encore forment « un génie » (110) ; le renvoi est pourtant spectaculaire, et non moins étonnant pour être

ainsi médié : ainsi Prospero fait-il surgir des créatures vivantes d'un air impalpable grâce à son « art le plus puissant » ; ce souvenir, automatiquement éveillé, nous renvoie à son tour à l'art « le plus vulgaire » du tatoueur. La nature circulaire des fonctions intertextuelles renforcera plus tard la circonscription de l'histoire par le geste de la plume *[penning in]* et l'enfermement *[penning up]* de son héros réticent. D'identique manière, le « siècle d'épingles » (110) aperçu sur un mannequin ne peut que renforcer la dimension temporelle du geste de l'inscription, accentuée sur la même page par de multiples répétitions, et ailleurs par la courbure des épingle de sûreté et des épingle à cheveux (121, 131, 185...), par toute une série d'objets dont il est dit qu'ils sont « courbés » *[bent]*, comme, se souvient-on, étaient aussi « courbées » *[bent]* les vieilles brodeuses de l'incipit.

Les pointes des cactus, ni électriques ni métalliques, confortent cette iconographie tout en soulignant l'usage destructeur des instruments aigus servant à inscrire : le cactus, « frappé à mort par ses propres aiguilles » (64) donne un relief particulier aux préoccupations autoriales stratégiques de Skipper cependant que l'aspect râpeux, crevassé par le vent de ces plantes le fait songer aux abrasions du vent et de la neige sur sa peau hypersensible ; les aiguilles et les épines amputées ou mutilées parmi lesquelles ils poussent jouent le même rôle au regard des souvenirs biographiques.

De façon plus générale, le grand nombre d'objets ensiformes semble favoriser les préoccupations permanentes de l'inscription, sexuellement transcendées vers la fin, au moment où l'inséminateur les télescope en se servant d'un instrument en forme de plume (*pen-ien*, à vrai dire) qu'il tient entre ses doigts et fait couler à des fins créatrices. « La truelle noire » fournie par l'imagination de Skipper pour poignarder la terre (26) est le premier d'une série d'objets utilisés pour fouir l'humus, labourer le sol, entailler la chair de paysages érotisés. Couteaux et baïonnettes (77), [cisailles d'acier] (103), épée (207) annoncent ou reprennent en harmoniques la pointe de lumière pareille à celle « d'un couteau bien aiguisé » (119) qui chatouille Skipper, le « bout d'un fil chauffé » ambigu qui lui court sur la cuisse (225), et même « l'ombre en forme de couteau » de l'ennemi (125) dont le frère approche « l'éclair d'acier » de sa main artificielle d'un « taffetas vert vif » (130) qui n'est pas sans évoquer l'iguane et le tatouage d'autres chapitres du récit. Rasoir, hache, hachette et divers outils tranchants passent par les mains du narrateur aux fins de vengeance ; et l'adjectif qui les qualifie nous aide à comprendre la nécessité de sa transcription en paroles et en attitudes, le soir du bal, quand Skipper « prend la place » de Jomo (132) dans les bras de Cassandra : « *I'm cutting in* ». Les paysages ne sont que hérissements, même si ce n'est souvent qu'en vertu de fallacieuses projections fantasmatiques ; de la côte cornue au Rocher-du-Doigt-Recourbé (272) et au phare en forme d'index, des trous en forme d'étoiles aux multiples formes stellaires, des becs et des visières menaçants aux crêtes et aux barbes, les choses pointues au pouvoir perforant exercent leur action

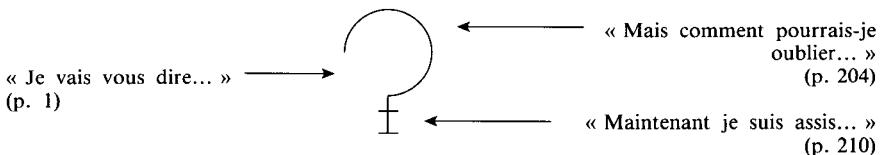
sur toutes les surfaces humaines et naturelles et y laissent leur marque. Dans la mesure même où Hawkes a pu décrire son personnage central comme étant « son propre ver, qui aiguise l'hameçon grâce auquel il s'arrache à l'obscurité »¹⁴³, il est aisément d'assumer l'ambivalence d'un texte dans lequel hameçon et poisson sont devenus aussi difficiles à distinguer que « le danseur de la danse » selon Yeats, « la ligne et le poisson » dans l'*Omensetter's Luck* de William Gass. Tout ce qui peut couper, labourer et écrire se fait à son tour enfouir, ainsi que le démontre ici et là la redondance circulaire de la syntaxe et des images. On en prendra pour exemples deux phrases : « *He understood. Sonny understood and unhooked the hooks and raked out a little trough about three inches deep in the loose skin-colored soil. He buried the sword about three inches deep in the loose soil...* »¹⁴⁴. L'épée, ici, s'enterre pratiquement elle-même alors que la mise en évidence claire de la peau [*skin*] entretient l'isotopie de l'inscription : de fait, le récit finira par se mordre la queue et s'enfouir. Plus loin, un soutien-gorge noir aux courbes d'ondes, suspendu à un autre crochet, griffonne ses motifs dans le vide, alors qu'il pourrait aussi bien, en logique, être suspendu à tout autre point d'attache pour s'y balancer. La précision répétitive du renversement de la phrase conforte iconographiquement la destinée d'un texte dont l'inscription dernière nous ramènera à ses débuts pour l'enclôture [*pen in*] à jamais : « *hanging down from a hook and swaying left and right, a large black brassiere [...] was swaying right and left from a hook* »¹⁴⁵. Grâce à un effet de miroir poussé jusqu'à l'inversion de la droite et de la gauche dans sa deuxième partie, la phrase rassemble de manière évidente les éléments d'une description qui attire notre attention sur la proximité opératoire du spiculaire et du spéculaire. La spicularité courbe du crochet lui-même renvoie, pour l'imagination, à la structure d'ensemble du roman (des douzaines d'occurrences du même mot sous des formes différentes hantent le texte : c'est *hooks* qui domine, mais *hooking* et *unhooking* s'appliquent à toutes sortes d'objets ; ce n'est qu'à la fin, comme nous le verrons, que s'y substitue un « *unfasten* » qui, moins agressif que les *unhook* devenus moins nécessaires, survient pour souligner le mouvement qui nous fait renoncer [*un-J*] à la vitesse [*fastJ*] et au temps). Si on veut bien la suivre depuis la première page du roman, le fil de la diégèse revient peu à peu sur lui-même avant de prolonger brièvement, et de façon linéaire, le motif chronologique d'un présent vécu, dans le dernier chapitre, sur le mode de l'éternité.

143 « Notes on writing a novel », *Tri-Quarterly* n° 30 (Printemps 1974), p. 109.

144 P. 135 dans l'édition New Directions. La traduction (p. 207) ne rend pas les mêmes effets : « Il complit. Sonny complit et défait les crochets et gratta un petit creux d'environ six centimètres de profondeur dans la terre meuble couleur de peau. Il enfouit l'épée à environ six centimètres de profondeur »... [dans la terre meuble]

145 P. 183 dans l'édition New Directions. La traduction rend le même rythme mais perturbe l'effet de pluriels injustifiés, que je corrige ici : « ... suspendu à un crochet et se balançant de gauche à droite, un grand soutien-gorge noir... se balançait de droite à gauche suspendu à un crochet... » (276)

nel. On pourrait représenter la figure même que Skipper laisse derrière lui sous la forme du crochet si souvent figuré :



Cette manipulation des signes, leur mutation organisée, on peut sans doute en approcher le détail du fonctionnement pour peu que l'on examine les fils et les lignes qui coulent des innombrables instruments, en forme de plume et de pointe, que nous avons recensés.

Dès que l'attention se concentre sur la plasticité et la texture de *Cassandra*, le roman se lit comme enchevêtement de lignes qui recouvre graduellement l'immense champ disponible pour l'inscription de telles traces, engendre un réseau complexe, une toile de fils blancs et noirs, un agencement de vrilles, de nilles et de cirres qui vêt les surfaces vierges de gazes et de filandres. Les outils du graveur jonchent l'établi de notre iconographe, et son travail est vite dominé par des tailles douces et des eaux-fortes où viennent se nuancer les valeurs chromatiques primitives. Une citation longue s'impose ici, à titre d'exemple :

Puis soudain l'autoroute s'est ouverte toute grande, libre, un long boomerang ascendant à six voies d'asphalte dont le sommet s'enfonçait dans l'horizon et pour nous seuls. Doux sièges gris, chromes, et le soleil qui restait immobile sur le tableau de bord, et mon attention n'était détournée des chromes et du capiton de feutre sous nos pieds que par la route même, de sorte que j'ai vu pendant un instant les citronniers, les [oliveraies], les contours bruns et ciselés des collines basses.

Il y avait une ombre sur le siège avant à côté du chauffeur, une ombre foncée et amorphe qui enflait et dont la position et la forme imprécise changeaient selon les courbes de la route, ombre noire qui semblait maintenue sur son siège par la vitesse à présent effrayante de la Cad. Le chauffeur tenait le volant des deux mains et la vitesse susurrerait maintenant à l'intérieur de ma colonne vertébrale. Je m'aperçus que les teintes du verre de la vitre et du pare-brise avaient glissé tout à coup sur la robe noire de Cassandra, luisaient là sur les surfaces noires de son corps, et qu'elle m'observait. L'ombre noire se blottissait contre le conducteur (204).

Comment ne pas voir dans un tel passage l'œuvre d'un maître du crayon et du fusain : impressionnantes modulations des primaires blanches et noires où nuances et teintures emplissent les espaces délimités par un graphisme contrôlé. Ici, comme ailleurs, c'est la même organisation des contrastes entre les rigidités structurées, les raideurs du paysage et de la perspective et les qualités sculpturales du détail qui, se mêlant à d'autres agents de texture, font s'animer les zones délimitées par les multiples modes de cadrage du texte. « Les mondes solides » dont Skipper dit dans les premières pages du roman qu'ils constituent le sujet principal de son entreprise cathartique, ne regroupent en

fait qu'une partie des objets qui meublent le récit. Semblable opposition paraît ici devoir être chargée de rassembler de manière contraignante et dialectique une géométrisation rigoureuse des espaces et une fluidité dont le caractère désstabilisant s'accentuera peu à peu afin de permettre à l'« histoire » de s'arracher à ses cadres et à basculer, *in extremis*, du côté de l'intemporel.

De ce côté-ci des rigidités contrôlées qui constituent un espace, on notera d'abord et par exemple « les premières franges /skirts/ blanches d'un désert » étalées par la distance et souillées par « une flaqué /patch/ d'eau empoisonnée et quelques rails noirs d'une voie [...] abandonnée » (61) : la toile est emblématique du travail d'un souvenir qui remplit des segments d'expérience prédecoupés et précontraints des couleurs estompées par une mémoire sélective. Avec ses formes et ses motifs nets, le désert reçoit bientôt les couleurs de son propre tatouage : « [Le] désert oppressant avec ses buttes dures et sanguinolentes et son panorama colorié de mille tons aussi criards que les [éclairs de] couleurs [de je ne sais quelle cuisine de banlieue pour] mère de famille modèle /gold-star/ » (65). De même, le corps de Skipper, ses grandes masses distribuées, son contour esquisse par telles notations de démarche, de poids ou de circonférence, constituera le monde solide sur lequel pourra s'enregistrer l'histoire tant qu'il ne pourra pas se permettre de redevenir « Edouard ». Ici et là, des « traces de dérapage » prenant la forme de « longues courbes noires et perfides dans le désert » (68), des crottes de chien pareilles à des « doigts noirs »¹⁴⁶, « la silhouette longue et brutale d'un navire surgissant soudain à l'horizon de l'esprit » (22) viendront renforcer ou compléter les formes rigides et les angles durs d'un texte qui, rappelons-le, se présente d'emblée comme description d'un monde appréhendé dans le cadre d'une fenêtre (« le rebord de fenêtre vermoulu sur lequel reposent mes pieds » — 19) qui réapparaît avec insistance à chaque fois que le texte nous ramène au moment de l'énonciation (le « coin de la fenêtre » apparaît à deux reprises sur la même page — 158). Mais sur les plans angulaires de cette toile lisse, les inscriptions laisseront leur enchevêtement pollockien de traces — taches, dégouttements, stillations, projections, lignes, éclaboussements —, comparable aux « [configurations] » que trace sur le corps du narrateur le « faisceau de serpents invisibles » du vent (82). A dire vrai, toutes ces traces partagent la puissance figurative des ondulations des reptiles, des vents et des serpents. Ici, « une certaine bouée à cloche [...] tout incrustée de sel et d'algues » (86), là un lézard, sur le dos d'une main (159), ou « les rubans vert sombre et moussus des plantes grimpantes » ; ici une « liane enlaçante » (162), la redondance affichée d'un « minuscule serpent doré » et d'un « petit fil doré » (35-6) ; là, « une quantité de veines couleur de lune [détalant] comme des vers [sur] mon crâne nu » (73), « la longue courbe de la salive filant dans le vent »

¹⁴⁶ Il ne s'agit aucunement de « doigts noirs de fumier » comme le dit une traduction qui, bizarrement, compense ainsi sa perte : l'original dit « heaped », le texte français : « grattant »... Ce n'est jamais que la différence entre un tas et un trou.

(274) : autant de courbes et de filaments qui veulent nous convaincre des talents calligraphiques de la nature. Il y a des quantités d'enjolivures graphiques *[flourishes]* dans les pages qu'écrit Skipper, depuis les lignes capables de sauver ou de tuer (la corde de Mac dans le premier cas ; la corde de guitare dans le second) jusqu'aux lignes qui oscillent, se balancent, fouettent ou claquent et que dessinent cuissardes, soutiens-gorges, salive, favoris ou les « longues [queues] noires montant de [la] fumée [des bougies] » (312). Mais, manifestement, une inversion programmatique des signes se prépare à la faveur de ces longues séries, les fatras et les listes pouvant certes engendrer un ensemble descriptif de réminiscences figées, historiquement immobilisé, clos, statique, mais aussi une fluidification d'un présent vu comme ouvert, libre, illimité. La « jupe de raphia » (223) de Tremlow pourrait onduler ; mais elle a « des plis aigus ». Les rubans imprimés de billets d'opéra présentent l'agitation spastique et maligne des objets pris dans les courants contraires de l'Histoire ; ils contrastent vivement avec les « ondulations » gratuites et naturelles que le taureau imprime aux « magnifiques longs serpentins qui tombaient de son nez lustré plein de bulles » (254). Le petit cadavre de Fernandez présente ses « lignes fracassées » (236) et de l'« ardente chauve-souris noire » figurant la « douleur du marin », dont le vol erratique et avorté métaphorise les ondes d'un cri réprimé, il est dit qu'elle lutte et se débat, se contorsionne (43-4), et l'on entrevoit même « la pointe noire de son aile archaïque ». Dans le temps du passé, la surface de l'océan est hachée, géométriquement agressive, c'est un bouquet de griffes à la Hokusai ; elle s'oppose à la vague paresseuse */slow-motion turf* dont le ralenti rythme les pages traitant du « pays des épices » (259). L'agitation désordonnée et spasmodique d'une attache de soutien-gorge, l'angularité menaçante, les contorsions soudaines et musculaires des vents ophiidiens d'un temps encore prisonnier de l'Histoire, cèdent la place de manière de plus en plus fortement soulignée à telle progression « en file indienne » qui sinue doucement, « formation régulièrement espacée, pas léger, ordre délicat, alignement significatif » (250), à « la lourde danse insouciante » de Kate, au « pays des épices », « sinueux séduisant galop au ralenti » (252).

Les lignes que trace ou dessine le texte voient leur flux et leur dynamique manipulés, sous prétexte de mise en mouvement uniforme, afin de les doter alternativement des harmoniques négatives et mauvaises d'un mouvement désordonné dans le temps et des vautrements onctueux d'une existence libérée de l'Histoire, du potentiel d'évasion et d'effacement qu'entraîne la fluidification du temps et de la géométrie nécessairement téléologique d'un espace perspective raidie par ses vecteurs et ses lignes de fuite. La roue de moulin couverte de mousses et de lichens a cessé de tourner ; elle n'en garde pas moins sa forme circulaire ; le doigt de Cassandra traçait rêveusement des « cercles méditatifs au milieu des poils de [la] poitrine » du soldat. Ce doigt, tournant ainsi, inscrivait dans le temps et désir et projet (« [Donnez-moi votre fusil, s'il vous plaît] » — 79), alors que l'immobilité de la roue signifie retour éternel et libre de tout sens. Le flux transformateur, menaçant et incontrôlable, doit céder

le pas à un tout heureux, qui dévore les chronologies et les change en éternités mythiques et cosmiques.

En fait, toute la stratégie du récit de Skipper semble consister en une double tâche de détachement : détachement des signes des objets par l'inversion — inversion qui engendre une circularité centrifuge et installe le spéculaire et le double au cœur de la matière textuelle — et détachement des signes des corps dont le destin et la condamnation historique étaient de les porter.

Nombre d'inversions systématiques ont déjà été notées : empreintes de ventres passant du masculin au féminin, traces de doigts négatives sur des poitrines changées en inscriptions heureuses de doigts d'enfant sur des seins noirs. Mais un tel devenir, une telle transmutation de détails iconographiques s'enrichissent aisément d'autres exemples. Il y a, bien sûr, les subtiles modulations de l'intertexte qui permettent à la douce et lumineuse Miranda de Shakespeare d'échanger sa nature originelle pour celle d'une gorgone/mégère, « l'île aimable » de se muer en terre gaste de désespoir et de froidure, en refuge des esprits mauvais. Mais surtout on aurait peine à dresser la liste des signes qui ne se voient pas altérés par le biais de la répétition et du réexamen. La prime insistante sur les marques ne permet pas d'ignorer le fait que l'île ensoleillée, où le calembour sur les « [puces] d'or » (*golden fleas/golden fleece*¹⁴⁷) invite Jason à se mettre en quête de quelque pesticide mythologique au lieu de la précieuse toison, semble réfractaire à toute marque : les pas ne laissent nulle empreinte, les reptiles nulle trace et les pierres tombales n'arborent nulle épitaphe, même minimale. Cassandra, fille blanche, meurt et cède sa place pour que naisse un enfant noir. Les lignes fluides échangent leur nature menaçante pour des pouvoirs de douceur et de caresse ; le vent, naguère féroce, violent, abrasif, se fait brise, haleine qui finit par mourir tout à fait dans la matrice surprenante et « sans vent » [*windless*] d'une vache au corps chaud. Parmi les six ou sept douzaines d'usages différents de l'adjectif *vert*, très peu s'appliquent à des objets naturels et tous ceux qui le font figurent dans les chapitres consacrés au lieu « édénique ». Là, il est vrai, arbres, plantes grimantes, calebasses sont d'une couleur à laquelle la nature leur interdit de renoncer. Ailleurs, ce sont les automobiles, l'argent, une guitare, des lettres qui sont verts ; la nature artificielle de cette couleur est soulignée par l'usage figuratif qui en est fait jusqu'à contaminer le discours (« épaisse question verte posée à voix basse » — 282), la boue (266), et même les inscriptions, et ne permet à la laitue de conserver sa couleur originale que par rapprochement avec la peau à laquelle elle est comparée (60). De sorte que l'émergence d'une verdeur normale sur la scène ensoleillée où l'Histoire est abolie désigne un renversement radical. Il n'est pas besoin d'aller plus avant pour suggérer que le renversement final de la dernière page, oxymorique et absolu, n'a lieu qu'après une préparation aussi méticuleuse que progressive. Voir « le soleil

¹⁴⁷ La traduction faisant état de « pucerons », l'allusion a peu de chances d'être perçue du lecteur français...

au crépuscule » et « la lune à l'aube » (313) constitue la pénultième étape d'un entraînement qui a consisté à apprendre à ne pas faire confiance au couplage systématique des choses et des signes ; cet entraînement nous fait beaucoup plus apprécier la lumière artificielle des bougies, la nuit, que les affirmations volontaristes de confort auxquelles se complaît le narrateur sur une « île aimable » étouffante et inquiétante.

Pareille stratégie d'inversion et de renversement renforce la circularité volontariste à laquelle il a déjà été fait allusion. Le prix à payer pour parvenir à emprisonner l'Histoire est une sorte de stase orbitale qui inscrit ce « voyage entre deux cimetières » au cœur d'expressions naturalisées aussi peu voyantes que « le terminus, notre point de départ » (54) ou de remarques curatives placées sous la responsabilité officielle d'un déroulement diégétique régulier (« *Une fois de plus* nous étions... » — 229).

L'histoire en tant que « rêve déjà rêvé et détruit » (81), devient aisément « la roue qui n'avait jamais pu tourner, le mur qui avait cessé de s'effriter » (162), cependant que les tentatives faites par le narrateur pour intervenir contre le temps sont rendues désespérément futiles à partir du moment où on le voit escalader, tel une chenille, la spirale de « l'escalier métallique tournant vers l'inconnu » (296), fin inéluctable et téléologisée.

En disant ceci, nous ne sommes pas le moins du monde éloignés de notre préoccupation centrale : semblable stratégie du renversement et de la circulation soulève en effet la question de l'usage des miroirs et de la clôture, question cruciale pour juger de ce qui se joue dans cette aventure au pays de l'inscription et de la cryptographie.

Like one
Who having, unto truth, by telling of it
Made such a sinner of his memory,
To credit his own lie... ;
... To have no screen between this part he play'd
And him he play'd it for... ¹⁴⁸

La Tempête, I, 2

S'interrogeant sur « la barre structurale », « invisible dans la nudité totale, mais toujours présente, puisqu'elle enveloppe alors le corps comme une *seconde peau* », Jean Baudrillard justifie ainsi son recours à la notion de « nudité seconde » : « Il n'y a pas d'autre nudité que celle qui se redouble dans les signes, qui s'enveloppe elle-même dans sa vérité signifiée »¹⁴⁹. Skipper, lui, décrivant la totalité de son « histoire nue » — c'est-à-dire celle qu'il expulse

148 François-Victor Hugo : « ... comme l'homme qui, à force d'affirmer une fable, a rendu sa mémoire à ce point pécheresse de croire à son propre mensonge... Afin de ne plus cacher le rôle qu'il joue à celui dont il a pris le rôle ». L'« écran » qui nous importe a disparu...

149 *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, p. 161.

par son recours à un code signifiant surtravaillé — comme « un joyau de rhétorique » (82), nous invite à l'exploration du paradoxe qui le devêt de tous les signes tout en en tissant la mue que constitue son récit. Ce qui importe ici, c'est l'adéquation absolue qui s'établit entre la clôture du miroir et le redoublement phallique de la trace. Ecrivant pour l'essentiel *ex post facto*, Skipper concrétise les inscriptions du temps qui fournissent une prise commode sur une histoire vue comme effort tangentiel vers l'identité (« asymptotique », dit Pierre Gault¹⁵⁰) et, simultanément, s'invente un double dépouillé qu'il définit comme image insaisissable. La dissimulation et la révélation, en d'autres termes, marchent main dans la main : il n'est jusqu'au tatouage qui ne soit très tôt appréhendé dans un miroir (« crasseux miroir de conte de fées » — 45), et le narrateur transforme la fenêtre à travers laquelle il voit le monde en miroir qui révèle en dissimulant : « Ainsi me voici sorti une fois de plus des coulisses de mon histoire nue et, arrivé au point où j'en suis, je suppose que je ne réussirai jamais vraiment à me dissimuler complètement dans toutes ces scènes que j'ai déjà maintenant au bout de la langue et plein les yeux » (157) ; cette remarque est préfacée par les mots : « Dans l'instant même où je vis, je me vois vivre, me représente comme si la mémoire ayant déjà fait son œuvre avait fleuri et soumis jusqu'à ma personne au verre doré. Large châssis de fenêtre blanc... » (156). L'inversion qu'on doit au miroir est soulignée par le passage de « derrière le rebord de fenêtre ver moulu sur lequel reposent mes pieds » (19) à l'étonnante vision du frère noir de Skipper, son autre aussi [(br)other], son « fils », Sonny, fils de lui-même, négatif noir de son moi voyeur qui l'invite à entremêler syntaxiquement les pronoms dont l'usage attendu aurait pu lui permettre de demeurer différent et détaché, indépendant : « Sonny, [avec ses yeux rouges], était là debout — métamorphosé, [éternellement] en train d'attendre — parmi les grandes feuilles et les ombres qu'en cadre le large châssis blanc pourri de la fenêtre. Sonny attendait, bâillait, se frottait les yeux en plein milieu de la vue que j'ai du monde / rubbing his eyes in my view of the worldj » (246). C'est ici que Skipper passe du redoublement des signes comme inscriptions à l'image spéculaire qui lui permet d'échapper à notre champ de vision et de se re-saisir, d'échapper au désir de l'autre, de voir (de se voir) sans être vu, perversion qui n'est pas sans rappeler ses interventions dans le temps de l'histoire où domine son recours permanent au vicarial et au voyeurisme. Jusqu'alors, la mise en scène érectile de son corps marqué et son traitement du temps comme inscription lui avaient permis de se couvrir, d'érotiser un être obstinément rendu aussi désirable que les autres corps marqués. Ce qui fait de Miranda l'ennemie intime de la stratégie de Skipper (il parle de son propre « triomphe » juste avant d'évoquer les souvenirs qu'il a d'elle — 84-85), c'est que Miranda, vengeance, inscrit sans cesse, mais refuse d'être elle-même marquée¹⁵¹. Le senti-

150 *Op. cit.*

151 P. 285, il est fait mention du « bruit insistant et irritant [the pattern] [du] souffle asthmatique [de Miranda] » (285) ; deux pages plus loin, nous entendons « croître et décroître

ment de révolte qu'éprouve Skipper à bord du bolide qu'elle souhaiterait transformer en « retraite de Platon », à tous les sens de l'expression¹⁵², est dû à l'étonnement qui laisse impuissant et sans défense un homme dont les armes ont jusqu'alors été les instruments et le désir de l'inscription sur toutes les surfaces disponibles : « Dans cet intérieur rouillé et [douteux] d'un tas de ferraille gelé, elle m'avait nargué de] la beauté de sa [poupe]¹⁵³ nue, m'avait provoqué, excité, offensé du] mur [vierge (blank)] de sa nudité » (152). Skipper a tout d'abord besoin, en toute circonstance, de marques et d'inscriptions pour pouvoir pénétrer et contrôler le monde et les autres, pour trouver son chemin parmi les vents changeants de l'histoire : la nudité, comme l'explique Baudrillard (162) ne peut être, et n'est toujours-déjà, que nudité seconde. On ne peut, dans *Cassandra*, considérer l'écriture comme simple moyen de couvrir, comme simple mode de falsification, sorte de premier degré symbolisé par l'expression vernaculaire qui place le « mensonge nu » (*naked lie*, mensonge effronté) à la première place d'une liste immorale. Lorsque cette mue de signes et de vêtements quitte le corps de Skipper, et que le narrateur abandonne les traces de son récit en une espèce de dépouille diégétique, il n'enlève pas, en réalité, des parties de sa couverture historique, pas plus qu'il ne revêt une couche protectrice d'écriture. Bien plutôt, ce qu'il fait alors, c'est recourir à la tout autre stratégie consistant à abandonner le terrain conflictuel du désir en procédant à une déserotisation systématique des choses et des corps, quelque enthousiastes que puissent se prétendre par ailleurs les louanges dont il couvre son « paradis » nouvellement découvert.

On voit bien que, sous la plume de Skipper, c'est le temps qui s'enregistre, afin qu'au bout du compte il soit plus aisément débarrassé d'un encombrant colis, qu'il inscrit le temps et inscrit dans le temps, que son « envolée de poignet finale » [*final flourish*] signifiera la fin d'une histoire réduite à sa transcription, et congédiera ainsi une histoire dans laquelle les signes recouvriraient un temps qui laissait ses propres marques sur toutes les surfaces disponibles. Mais au-delà de cette lecture du texte qui souligne les gestes de couverture et de dénudement (on songe aux « linceuls » couvrant les charrettes

le bourdonnement de ruches d'abeilles en train de peiner dans son énorme poitrine » (288) ; la phrase nous renvoie aux abeilles de l'aiguille du tatoueur, comme si Miranda, plus encore qu'une simple inversion de son homonyme de *la Tempête*, était quelqu'un qui porte signes et marques à l'intérieur d'elle-même, comme si elle était intérieurement possédée par le monde des signes qu'elle trace partout ailleurs avec rage mais auxquels elle ne permet pas d'apparaître sur sa propre peau. Son soutien-gorge — pour peu qu'on suive ainsi l'isotopie — se comporte comme la chauve-souris noire du début, quelque chose qui se dé-gorgerait, en vérité, comme le hurlement de Skipper, de l'intérieur de sa poitrine, et qui laisserait son paraphe enluminé sur l'air cru de l'île atlantique.

152 Ainsi étaient baptisés, dans les années 70 et 80, les clubs échangistes de New York.

153 *Stern* : « croupe », dans la traduction, ne dit pas l'arrière du navire où, précisément, s'inscrivent en grosses lettres son nom et son origine.

de fruits dans le quartier des boîtes de strip-tease — 234, par opposition à la corne d'abondance végétale, découverte, placée près d'une Catalina Kate habillée), il faut prêter attention à l'épiphanie douteuse que représente le passage dans un monde où toute signification est congédiée et qu'est censée dominer une immanence immédiate alors même que l'amour le plus pur se transforme en une variété d'écriture (« Et ne florissions-nous pas *[flourishing]* en même temps, Kate et moi, achevant nos petites tâches en même temps par une floraison d'amour *[flourish]* ? ») (307). Le passage de la signification médiée à l'être pur qui rend inutile tout besoin d'identité (comparons le « qui je suis » de la première page, suivi d'une série de définitions intransitives, à la « vieille pierre qui [a] survécu au chagrin et n'a nul besoin d'identité » — 311-2) exige un prix pour « l'histoire nue » de Skipper : celui d'un érotisme qui intégrerait l'Autre ; il le réduit ainsi, nécessairement, à n'être plus que le misérable « amoureux de [sa] propre inoffensive et ardente personne » (19). Le tatouage, selon Baudrillard, est, « dans les sociétés primitives, ce qui, avec d'autres signes rituels, fait du corps ce qu'il est : un matériel d'échange symbolique — sans le tatouage, comme sans les masques, le corps ne serait que ce qu'il est : nu et inexpressif » (126). En se dépouillant des marques et des couvertures physiques, en jetant ses masques rhétoriques, en se débarrassant de ses propres « multiples déguisements » (rappelons-nous que l'expression s'applique originellement à la mort), Skipper devient nécessairement inexpressif dans la stricte mesure où il devient réellement nu, d'une nudité qui a abandonné, avec ses diverses inscriptions, la discipline indispensable à la construction de l'érotique par la différence ; une telle discipline implique un recours à des marques pouvant faire office de « barres », capables de dessiner/désigner le corps en tant que tel (vêtement, ornement, maquillage, inscription) en pointant un dessous latent où réside la véritable nudité, rendant la nudité à un symbolisme actif. En attirant l'attention sur sa peau, Skipper tente de montrer que, comme tous les signes activés en tant que tels, une peau peut n'être que la deuxième couche d'une nudité ; mais en se dépouillant des traces qui la constituent structurellement comme nue, il rend inopérant son potentiel érotique. C'est la raison profonde pour laquelle l'inséminateur devra demeurer « artificiel ». En dehors du temps, en dehors d'un monde où les signes peuvent être tracés et déterminés structurellement pour rendre possible l'échange symbolique, Skipper a renoncé à toute signification par crainte de la mort : « Les signes inscrits sur le corps, et où s'exscrit la pulsion de mort, ne font jamais que répéter sur le matériel corporel cette opération métaphysique du sujet de la conscience »¹⁵⁴. S'étant retiré d'un environnement qui ne définit le sexuel et le sensuel que dans leurs rapports à l'inscription (qu'il s'agisse du geste ou de son produit), Skipper, nu, « dans sa peau » *[in his*

¹⁵⁴ Baudrillard, p. 163. Curieusement, l'évolution de l'œuvre de Hawkes, depuis *Second Skin* et à l'exception de *The Passion Artist* (*l'Homme aux louves*), suit le même cours : en s'abandonnant progressivement à la « nudité » de l'explicite, elle a perdu en érotisme, en pouvoir de suggestion, en puissance poétique.

skin] comme le dit une expression populaire pour désigner la nudité, devient à lui-même une île¹⁵⁵. Cette destinée se matérialise dans le texte par la description qu'il fait de ses organes sexuels sous la forme d'« archipels » ; et la peau pique fort à qui cherche à les effacer : « Nous nous sommes raclés de haut en bas et de bas en haut dans l'abrasif sable blanc et avons frotté mollets, cuisses et même archipels malais bien en chair avec des poignées de sable fin qui sur la peau tendre produisait une sensation aiguë de brûlure » (259). Le frottage qui inscrit a cédé la place au frottage qui efface et les « mollets » [*calves*] de ce passage ne peuvent pas ne pas faire songer à la progéniture des vaches que Skipper a imprégnées [*calves : les veaux*], aux objets en « cuir de veau » curieusement nombreux dont l'histoire est parsemée (chaussure de Pixie, peau de Kate, siège du corbillard de Gertrude, souliers de Pixie, derechef) et dont deux au moins sont des livres : la Bible reliée de veau blanc qui se trouve dans la poche de Fernandez est décrite deux fois, la deuxième comme étant « un livre du passé, un petit livre blanc et souple [*soft*] [que personne n'avait lu], juste hors de ma portée » (239). En se dépoillant, en pelant, en retirant des couches et des gaines, par effacement et par désquamation, toutes exfoliations équivalant ici physiquement au tournement des pages, Skipper retourne en un temps où « sous son uniforme », qui lui faisait alors véritablement office de deuxième peau, sa peau « était d'un rouge uni et joyeux, ni coupé ni marqué par des cicatrices ou des taches défigurantes » (38) : corps de bébé, livrée de l'innocence, mais « uniforme » elle aussi. Ce corps, alors, savait annuler les inscriptions, effacer les marques de l'expérience et de l'histoire. « Substituant à chaque goutte du poison de la veuve le lait de mon cœur courageux » (20), par exemple, Skipper utilise son corps pour neutraliser des inscriptions érotisées mais mondaines et par conséquent mortelles ; en porte témoignage « cette liste préliminaire des gens dont j'ai perdu l'amour ou dont j'ai passé joyeusement ma vie à neutraliser le venin avec ma chair sans tache » (24) : la peau n'est qu'un élément-base destiné, en termes chimiques, à « neutraliser » l'effet des eaux-fortes existentielles.

« La peau elle-même ne se définit pas comme « nudité » mais comme zone érogène : medium sensuel de contact et d'échange, métabolisme de l'absorption et de l'excrétion »¹⁵⁶. Une vie entière consacrée à inscrire sur la peau et à dissimuler sous elle : velum ou vellum, voile ou velin ? Comment pourrait-on, alors, *ne pas* centrer son attention sur l'écriture et la cryptographie dans un texte explicitement rédigé par Skipper pour se purger et se sauver, pour échapper à un monde dangereux de désirs contradictoires et destructeurs, se réfugier dans un autre où le désir et l'Histoire gisent muets et morts, les signes qui les rendaient possibles ayant été détruits.

155 Hawkes a exprimé son désaccord avec la fameuse déclaration de John Donne dans *Tri-Quarterly* 30, p. 113. : « We're all islands ».

156 Baudrillard, p. 162.

Rappelons-nous, derrière Skipper, le rêve obsessionnel dont John Hawkes nous dit qu'il a fourni l'image matricielle de *Cassandra* : un paquebot échoué, immobile, noir, qui « se dresse dans un silence affreux sur des eaux qui ne vous montent pas au genou »¹⁵⁷.

Rappelons-nous Skipper, cet homme sur son île, cet îlot d'homme.

Rappelons-nous la frénésie d'écriture d'un texte qui tourne autour de la puissance salvatrice des procédés d'inscription.

Et puis, inscrivons-les, à la suite, et laissons-les jouer :
Plume. Homme. Navire. *Pen. Man. Ship. Penmanship* : art d'écrire.

157 *Tri-Quarterly*, op.cit., p. 115.

5

William H. Gass : la cage et la plume

« Car tu as, c'est certain, fait le compte
de tous les sauts imprévus et aveugles
que, séduit par un regard attendrissant,
par un contact ou un soupir,
on fait
au fond du labyrinthe d'un autre que soi ».

William Butler Yeats, *la Tour*, II¹⁵⁸

Il ne faut jamais oublier l'importance qu'a eue la prison pour l'art de la fiction, car c'est toujours d'entre quatre murs, littéralement quand il s'agit de la détention de Malory et de Dostoïevski, ou en rêve, comme pour Lowry ; d'une prison de liège comme celle que s'infligeait Proust ou, comme pour Lawrence, d'une prison de chair, ou bien parce que, comme dans le cas de Borges et de Joyce, l'écrivain devient aveugle ; ou que le monde extérieur soit défini, comme pour Balzac, du cœur d'une nuit aux tentures closes et aux nerfs de café, silencieuse et massive comme un nuage ; ou qu'il s'agisse, du fond d'une retraite sexuelle et des brumes de l'alcoolisme, de la haine amère de Céline ; c'est toujours du point de vue du détenu, de l'enfermé que l'œuvre se représente ; et les scènes de la vie publique que nous apercevons en coulant un regard par le tuyau de la plume n'apparaissent qu'au bout par où sort l'encre, là où semble luire une lumière, car la cellule du moi nous dévisage depuis l'autre¹⁵⁹.

Ainsi s'exprime Gass dans *Habitations of the Word*, en une formule lumineuse où se devine le thème récurrent dont il a fait son énorme dernier roman

¹⁵⁸ William Butler Yeats, *Cinquante-et-un poèmes*, Edition bilingue, traduction nouvelle et notes de Jean Briat, William Blake & C°, éditeur : 1989, p. 167. L'original dit : « For it is certain that you have/ Reckoned up every unforeknown, unseeing/ Plunge, lured by a softening eye, / Or by a touch or a sigh, / Into the labyrinth of another's being ».

¹⁵⁹ William H. Gass, *Habitations of the Word*, Simon & Schuster : 1985, p. 87.

(*The Tunnel*, 1994) et qui sera l'axe de ce chapitre. Si les immensités blanches n'ont pas, de prime abord, l'allure d'une prison, « le Gamin aux Pedersen » indique qu'il n'est guère plus aisé de s'évader des déserts que des géoles ordinaires : le tunnel sous le désert ne conduit qu'au désert ; de même, l'espace virginal de la page blanche qui dévisageait Mallarmé pourrait avoir des affinités, par nature ou par pliage, avec ces « boîtes » que William Gass affirme vouloir construire plus qu'il ne les veut remplir¹⁶⁰. Le titre des autres nouvelles de *Au cœur du cœur de ce pays*¹⁶¹ avoue plus ouvertement encore que le moi est dévoré de la volonté de faire signifier [*mean*] les choses (« Mrs Mean » est le titre original de « la Mère Grisemine »), de leur découvrir un « ordre », de construire une « cage de glace » autour d'elles, de pénétrer au plus profond du « cœur du pays ». Chacune illustre le principe d'exploration de l'image sur lequel Gass fonde sa poétique, démontre que « le conte, comme le disait Gaston Bachelard, est une image qui raisonne »¹⁶². Chacune aussi, pourrait-on dire, en écrivant les mots qui la composent, « passe sentence sur le monde » [*sentences the world*].

Gass dit ne pas se rappeler avoir eu l'idée particulière d'une structure lorsqu'il choisit et organisa les nouvelles de son recueil ; mais il eut alors le sentiment que nulle d'entre elles n'avait manifestement refusé l'invitation à y être incluse¹⁶³. Car il est vrai qu'au « cœur du cœur » de ses fictions se trouve un « je » obsessionnel qui toujours tente de négocier quelque équilibre délicat entre le désordre du monde et l'ordre qu'il veut, peut ou doit lui imposer afin d'effacer la frontière isolant la fiction du moi de la réalité insensée du monde. Si ces fictions suggèrent que l'imagination fournit la seule façon possible et respectable de faire sens, elles désignent en même temps les dangers et les pièges d'un solipsisme ou d'un désir puritain de domination qui menacent sans cesse quiconque ne pèse ni ne mesure avec assez de soin les modalités de contrôle mises en œuvre. Entre les cornes du dilemme qui nous enjoint toujours de choisir entre l'acceptation de se pénétrer du monde au risque de se perdre et le recours à une imagination dont Valéry disait qu'elle n'était autre que la « [substitution] de nos combinaisons à nos lacunes »¹⁶⁴ naissent les nouvelles du recueil.

160 « Je crois qu'il est toujours plus important de construire une bonne boîte que de mettre des choses dedans ». (in Duncan, Jeffrey L., « A Conversation with Stanley Elkin and William Gass », *Iowa Review*, 7 : 1, Hiver 1976, p. 56).

161 Les renvois sont aux pages de l'édition française : William H. Gass, *Au cœur du cœur de ce pays*, Rivages : 1989, tr. M. Chénetier et P. Gault.

162 *Poétique de l'Espace*, p. 152.

163 Aucune ne m'a « crié qu'elle ne voulait pas être de la fête » (Une interview de William Gass, *Revue Française d'Etudes Américaines*, février 1992).

164 Variétés, « L'Homme et la coquille ».

Celle qui lui donne son titre semble justifier son ascendant par la manière qu'elle a de négocier mieux que les autres ces combinaisons. On découvrira là, incidemment, une raison qui a pu faire adapter par Gass, pour donner ses articulations formelles à « Au cœur du cœur de ce pays », les titres-charnières d'un poème de William Butler Yeats, « Méditations du temps de la guerre civile »¹⁶⁵, rarement mis en rapport avec le recueil de nouvelles par la critique ; ce poème voisine, dans *la Tour*, avec « Sailing to Byzantium » (« Byzance, l'autre rive », comme traduit Yves Bonnefoy), dont chaque commentateur, en revanche, ne manque pas de relever l'ambiguë utilisation d'un vers en guise d'introït [*« come to B. », « come to be, become »*]. Car c'est bien une « guerre civile », intestine, qui donne naissance à ces textes et pourrait justifier ce recours intertextuel ; une « guerre » qui opposerait la nécessité de sauver le moi de la tyrannie du chaos extérieur à la tentation d'imposer au monde la vision totalitaire d'un univers imaginaire qui emprisonne et le moi et le monde. Ces deux stratégies d'écriture informent les nouvelles et Gass ne cesse de s'interroger sur la façon d'éviter le double écueil du solipsisme, d'un narcissisme paralysant relayé par la métaphore architecturale, et de la projection volontariste d'un ordre, attitude dont il nous invite à mesurer les potentialités « fascistes »¹⁶⁶.

1. Dans « la cellule du moi »

Les protagonistes de Gass oscillent entre désir et évitement. Le monde fantasmé qu'ils convoitent ne peut coïncider avec leur désir d'une intégrité personnelle tout aussi fantasmée. Pour s'arracher à un environnement qu'ils jugent insupportable, oppressant ou mutilant, à la prison du langage des autres, ils s'enferment dans leur propre logosphère protectrice. Car les mots du monde ne produisent qu'une apparence de cohérence. « Contrefaçons, ils vous valent la prison »¹⁶⁷.

Parce qu'il leur semble que « l'intérieurité » soit leur dernier recours¹⁶⁸, ils

165 Ce texte compte parmi ses sous-titres : « Demeures ancestrales », « Ma maison », « Mes descendants », « La route devant ma porte », « Le nid de sansonnet [*stare*] à ma fenêtre »... On aura reconnu les liens évidents qu'ils entretiennent avec certains sous-titres de la nouvelle : « Ma maison », « Ma maison, ce lieu, ce corps »... ainsi qu'avec des éléments thématiques centraux au texte.

166 Voir ses remarques dans l'interview accordé à la *RFEA*, *op. cit.* Le narrateur de *The Tunnel* ayant des sympathies nazies, on peut s'attendre que la critique s'acharne, aiguillonnée par une prévisible mélecture.

167 *Fiction and the Figures of Life*, p. 98.

168 Gass, « One more memo for the next millenium », inédit, p. 11 : « Dans un monde qui n'est que parfaites surfaces photographiques et superficialités de cinéma, où la chimie contrôle tout et les quantas volètent, l'intérieurité constitue notre dernière chance, une ultime possibilité ».

misent tout sur leur propre isolement et font de nécessité vertu. Repliés sur eux-mêmes, ils n'ont de cesse d'avoir réduit le monde à la dimension de leur esprit, de faire communiquer leur espace intérieur et celui qui les entoure. Désireux, dirait Valéry, d'écrire en « moi naturel », ils ne peuvent écrire qu'en « moi-dièze »¹⁶⁹, un demi-ton trop haut, d'une voix forcée. Joliment, Arthur Saltzman les dit ainsi « naufragés dans leur propre tête »¹⁷⁰, avec pour seule compagnie les phrases dont ils se bricolent une vie, Crusoës de la conscience dont le monde reconstruit ne parvient pas à excéder la qualité des matériaux de récupération utilisés.

La réduction d'horizon qui s'ensuit équivaut souvent à une claustrophobie. Les narrateurs ne peuvent avoir que les dimensions de l'espace intérieur qu'ils se donnent, rentrer dans la coquille qu'ils ont eux-mêmes secrétée pour n'être pas dévorés par des espaces extérieurs menaçants. Le réel — Mr. Wallace ou la Mère Grisemine — est dès lors leur ennemi, qu'il s'agit de réduire à un imaginaire personnel hors lequel leur moi est en péril. Ne projetant sur l'extérieur que ce qui peut conforter l'image d'eux-mêmes qu'ils aimeraient se voir renvoyer, ils se créent des environnements incapables d'agrandir la structure même de leur personnalité, n'étant qu'une métaphore d'eux-mêmes. Un monde reflet du moi, éminemment et littéralement auto-réflexif [*self-reflexive*], ne peut arracher l'être à la colonisation du monde. Jorge, Fender, le narrateur de « la Mère Grisemine » comme la narratrice de « l'Ordre des insectes » ont beau tenter de reconstruire symboliquement l'espace de leur vision, le fruit de leur imagination ne peut que les renvoyer à eux-mêmes, les incarcérer, alors qu'ils voudraient pénétrer, physiquement ou par l'imagination, des structures extérieures où trouver un moindre inconfort.

Se pensant rejetés par l'objet de leur désir, ils se trouvent soit en prison, soit en exil, « comme si le visage dans votre miroir grimaçait quand, regardant dehors, il vous voyait regarder à l'intérieur »¹⁷¹. Cette douleur de la séparation, de l'isolement, Rilke, si cher à Gass, l'exprimait en ces termes : « Aussitôt que nous pensons entièrement l'Un,/ déjà le faste de l'autre est sensible [...] Nous ne connaissons pas le contour intérieur du sensible : seulement ce qui du dehors le façonne. » Et de poser la question qui pourrait servir de grille de lecture aux nouvelles : « Qui ne s'est jamais assis anxieux devant le rideau de son cœur »¹⁷² ? La vision du monde qu'ils se construisent les isole doublement du réel, le refus du réel extérieur (sexe, temps ou mort) entraînant l'impossibilité de distinguer le réel intérieur. L'image du dehors comme celle du dedans étant le produit d'une double spéculation, soit intervient une fusion problématique de l'intime avec le vaste (c'est le cas de

169 « Tel Quel », *Œuvres*, Pléiade II, p. 630.

170 « Marooned in their own minds », *Review of Contemporary Fiction*, Automne 1991, p. 7.

171 « The Condition of Exile », *Graat* n° 6, Tours : 1990, p. 15.

172 « Quatrième élégie de Duino », *Œuvres* 2, *Poésie*, le Seuil, p. 356.

Jorge dans « le Gamin aux Pedersen ») soit le choc du réel vient détruire une identité fragile et mal fondée (c'est le cas de Fender dans « la Cage de glace ») ou l'amène au bord extrême d'une insupportable remise en cause (« l'Ordre des insectes »). Vouloir pénétrer un monde qui fascine n'aboutit le plus souvent qu'à s'y faire consumer ou absorber (c'est la fin de « la Mère Grisemine »), car une telle occupation ne peut se produire dans les conditions rêvées. Le narrateur de « la Mère Grisemine » se rappelle avec nostalgie avoir pu faire jouer une imagination libre : « Mon tricycle à moi, je me le rappelle avec émotion : il pouvait foncer à des vitesses qui, du moins à l'époque, me paraissaient prodigieuses et, comme il n'avait pas été enjolivé par des imaginations mercenaires, rien ne m'interdisait d'y retrouver Pégase si le cœur m'en chantait. Or j'y voyais Pégase » (146). Mais à cet attrayant pouvoir s'est substitué la terreur de l'irréductibilité du réel au monde intérieur. L'opposition dit assez que Gass invite à rééquilibrer le rapport que les constructions de l'esprit entretiennent avec l'entour, à enrichir les premières du second.

Mais, « retiré de l'amour », « vivant *au sein* » d'une maison, « brûlant à l'intérieur », « entourée » de cubes, encagés, écartelés entre le désir fou de se fondre dans le réel et la nécessité où ils se trouvent de se construire des abris symboliques, entre volonté d'être dans le monde et méditation érémitique, les narrateurs de Gass cherchent un refuge dans l'illusion d'un être rond, parménidien, un être qui aurait la forme du monde sans entrer en véritable intimité avec lui¹⁷³. Diverses formes de circularité, dans ces nouvelles, pourraient à la fois signaler l'enfermement loin du monde et le désir de s'y confondre. Elles pourraient également suggérer le rond qui, au bout de la plume dont nous parlait Gass, fait entrevoir un moi en forme d'agressif néant. Comme l'écrit Loren Lee Hoekzema du « Gamin aux Pedersen » : « Espace intérieur et espace extérieur sont les produits d'un esprit qui spéculle. Et lyrisme et espace se fondent dans la nouvelle de Gass essentiellement parce que nous voyons un locuteur qui réduit toute distinction au zéro de lui-même, à un point d'avant la parole »¹⁷⁴. Les nouvelles se présentent ainsi comme des explorations des pouvoirs et des chausse-trapes de l'activité imaginaire, recluse ou prédatrice, étagées entre épiphanie et vésanie, révélation et aliénation, logorrhée et silence, une diversité d'apories du langage.

« Un œil refoulé vers l'intérieur », comme dit Gass pour traduire ce « regard vrillé vers l'intérieur » dont parlait Rilke¹⁷⁵, est toujours menacé de

173 Cf. Bachelard, *Poétique de l'espace*, chap. X : « La phénoménologie du rond ».

174 *Two Readings of Lyrical Space : William Gass's « In the Heart of the Heart of the Country » and Donald Barthelme's « City Life »*, Ohio University PH D : 1976, Ann Arbor Microfilms, John F. Kennedy Institut, Berlin, B 144 83/2456, Microfilm 2850, p. 93. Cette thèse inédite sur l'« espace lyrique » chez Gass et Barthelme est à l'origine des réflexions présentées ici.

175 Rilke, « Torse archaïque d'Apollon », *op. cit.*

s'enfermer dans sa vision ou d'intérioriser les structures extérieures auxquelles il s'oppose. « De tous ses regards le vivant perçoit “l’ouvert”. Seuls nos yeux à nous sont à l’envers, posés comme pièges autour des issues »¹⁷⁶. Parlant du Furber de *la Chance d’Omensetter*, autre emprisonné de sa langue, Gass précisera ainsi : « On peut suffoquer dans sa propre fiction »¹⁷⁷. Il est également infondé et dangereux de prendre ses fictions pour la réalité et le réel pour un agencement esthétique : on paie dans les deux cas le prix de la réclusion. Enclos dans de petites bourgades isolées, dans des maisons, des jardins, cernés par l’immensité blanche ou par des vitres que recouvre la glace, les narrateurs de *Au cœur du cœur de ce pays* ne font donner leur puissance d’écriture que contre la muraille que leur langage a érigée. On se rappellera que celui de la nouvelle-titre embue de son haleine la vitre qui lui permettrait de percevoir l’extérieur, se privant ainsi d’emblée de toute régénération par le monde. Paralysé par la distance qu’il conserve par rapport aux autres pour préserver son moi, le narrateur de « la Mère Grisemine » les rend mystérieux jusqu’à être périlleusement désirables ; mais le voyeur ne peut percevoir que ses propres fantasmes. Que la substance projetée sur le réel ne soit que le produit fallacieux d’une « imagination réticulaire »¹⁷⁸ et l’araignée ne peut, saisissant le réel, que se prendre à sa propre toile.

Il n’y a pas de descriptions dans ce recueil. Il n’y a que des constructions. Nul panorama, mais des paysages intérieurs. « Dis-moi », pourrait-on dire, « comment tu décris, et je te dirai qui tu es »¹⁷⁹. On ne voit que ce que l’on projette et l’on n’est que ce que l’on voit parce que l’on ne projette que ce que l’on est. La « poésie qui ment » [*the lie of poetry*], c’est le plaçage de belles images et l’apposition artificielle de figures sur ce qui alors se constitue en passé, en mémoire, en affect. Que Fender accepte la vision du monde de Pearson, pour qui tout est « propriété », ou qu’il se bâtisse lui-même la tour de glace où il trouve refuge, son monde est construction et cette construction est une prison. C’est pourquoi sa maison est dite « aveugle ». Dans chacun des textes du recueil, il est démontré que l’amoncellement de détails « vrais » ne résulte jamais que de ce que l’on pourrait appeler — en volant son adjectif à l’expression « vœu pieux » — du « parler pieux » ou de « l’écriture pieuse », de l’imposition de fantasmes sur un monde qui n’en peut mais. « La buée de mon regard dérive vers la vitre où elle devient visible, brouille son paysage et m’éclabousse aussi » (242) dit le narrateur de

¹⁷⁶ Rilke, « Huitième élégie de Duino », *op. cit.*

¹⁷⁷ Arthur Saltzman, *The Fiction of William Gass*, Southern Illinois University Press : 1986, p. 167.

¹⁷⁸ Bruce Bassoff, « The sacrificial world of William H. Gass : *In the Heart of the Heart of the Country* », *Critique*, XVII : 1, 1976, p. 37.

¹⁷⁹ Version ironisée, peut-être, de l’apophthegme d’Emerson dans « Nature » : « What we are, that only can we see » [Ce que nous sommes, c’est tout ce que nous pouvons voir] ; ainsi Gass nous ferait-il toucher du doigt que la nature elle-même est construction linguistique.

« Au cœur... ». « Observations », « souvenirs » ne sont qu'agencements verbaux, encore « un mensonge de la vieille poésie ». C'est au cœur de lui-même et non au cœur du pays, dans ce cœur à lui qu'est ce cœur second et autre, qu'il se trouve réellement. Après tout, « il n'y a pas de dehors quand le langage est le pays »¹⁸⁰. Ce pays, cette ville, c'est son œil intérieur, le havre ou la geôle qui lui permettent de cacher que son récit a d'abord trait à la manière dont on voit le monde et se préoccupe peu du monde lui-même. Les descriptions que chaque personnage fait de son environnement ne font que le décrire et le construire lui-même en édifiant le paysage. Les personnages de Gass sont des créations linguistiques et non psychologiques et ce sont les obscurités cellulaires où baignent les sujets de ces récits qui font de la langue le seul recours : là-bas, au moins, « semble luire une lumière ». Car les supposées « descriptions » de la réalité ne sont en réalité que tentative de s'échafauder une identité. Si là-bas, au bout de la plume, « semble luire une lumière » c'est que le procès d'élaboration des formes est le même que celui des modèles sur lesquels le narrateur se façonne. Il se peut qu'il échoue, mais c'est en tout cas pour tenter de sortir de lui-même. Car, comme le confie pour conclure Socrate à Phèdre, il lui faut aussi avouer, justifiant ainsi ses désirs d'architecture : « En vérité, cher Phèdre, je n'eus jamais de prison que mon corps »¹⁸¹.

2. La cage et la plume

Dans ces conditions, s'échapper de son corps — pour en réprimer la dictée —, ce pourrait être étendre au monde ce même corps et, projetant cette prison sur le monde par l'écriture, faire du monde une prison, « *penning in the world* » dira-t-on : enclore [*pen*] le monde par la plume [*pen*]. Clôture et conscience : clôture de la conscience, mais aussi conscience de la clôture. Y répondent construction et contrôle : contrôle de la construction, construction du contrôle ; à un mode d'emprisonnement, en correspond toujours un autre dans ces nouvelles. Désireux d'échapper à toute tentative d'être perçus et mis en cause, de voir une appréhension extérieure mettre au jour leurs contradictions et leurs instabilités, la vérité de leurs désirs, tels protagonistes inversent l'« esse est percipi » de Berkeley en une perception prédatrice — ou du moins sa transcription linguistique — qui assurerait leur puissance et leur être, les fondant sur le dire.

Déjà, dans *l'Ere du soupçon*, Nathalie Sarraute discernait au cœur de l'écriture moderne « un être sans contour, indéfinissable, insaisissable et invisible,

180 « The Ontology of the Sentence », *The Word Within the Word*, p. 317.

181 Paul Valéry, « Eupalinos », *Œuvres*, Gallimard, Tome II, p. 94.

un « je » anonyme qui est tout et qui n'est rien [...] et qui] a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent », ajoutait-elle, « privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce « je » tout-puissant »¹⁸². De fait, chez Gass, les narrateurs, enfermés dans leur solipsisme, échouent à véritablement renouer avec le monde parce qu'ils ne font que projeter sur lui un imaginaire à la fois source et produit de leur réclusion.

« Je l'appelle la Mère Grisemine » : un tel coup de force énonciatif, qui avoue réduire à une typologie contrôlable un Autre dont la différence menace un équilibre interne plus ou moins subtilement négocié, plus ou moins assuré, inverse le geste énonciatif inaugural d'Ismaël dans *Moby-Dick* : « Call me Ishmael » [Appelez-moi Ismaël, par exemple] ; au texte du doute se substitue ainsi programmatiquement le texte de l'assertion brutale, les grilles d'une réalité pré-contrainte. Le narrateur de « la Mère Grisemine » se prétend Jonas ; il est Achab. Se redoutant « désert », il se fait « empire »¹⁸³. Un sens décrété permet de faire donner toute sa mesure à l'appareil rhétorique mais interdit du même coup la connaissance et la sortie de soi. L'invention d'un ordre extérieur structuré va permettre d'évacuer, dans ce cas précis, ce qui menacerait le moi rêvé. Mais, pour recourir aux éléments d'une métaphore de Paul Valéry¹⁸⁴, si l'animal qui doit créer par excréptions la coquille qui protège son corps lui confère par là un indéniable aspect esthétique, il ne faut pas oublier qu'il ne peut nourrir cette activité que de ce qu'il emprunte au monde extérieur. L'emportement monologique¹⁸⁵ va assurer le tri de ce matériau, permettre, par évacuation de toute sympathie, le recours à une figuration dont le narrateur est convaincu qu'elle lui permettra de pénétrer le réel ; or ce dernier, par essence inassignable, résiste à cette volonté forcenée de symbolisation : là se trouve la cause de l'échec. Arthur Saltzman résume ainsi la situation : « la consolation d'avoir surimposé un modèle d'organisation verbale sur la majeure partie de son environnement n'élimine pas pour autant l'enorme, la gigantesque part du monde extérieur qui refuse de se soumettre à récit »¹⁸⁶. « Choisir un certain soi-même, et [...] se l'imposer »¹⁸⁷ est une chose ; projeter cet espace intérieur en rets sur le monde en est une autre.

182 *L'Ere du soupçon*, Gallimard, pp. 57-8.

183 J'emprunte ces deux termes au titre du superbe ouvrage de Philippe Jaworski, *le Désert et l'empire*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure.

184 « L'homme et la coquille », *op. cit.*

185 Elizabeth Bruss se contente, elle, de parler d'« insistance monologique » dans *Beautiful Theories : The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism* (Baltimore, Johns Hopkins UP : 1982), p. 151.

186 Saltzman, *op. cit.*, p. 74.

187 « Eupalinos », Valéry, *op. cit.* p. 95.

A des degrés et par le biais de modes de conscience différents que Gass, précisément, se donne pour tâche d'explorer les uns après les autres, « la Mère Grisemine », « l'Ordre des insectes » et les autres nouvelles suivent leurs narrateurs dans les efforts qu'ils déploient pour tenter de transformer leur espace intérieur en espace extérieur perceptible, de capturer le sensible par l'imagination ; ils espèrent ainsi construire du même coup l'indispensable passage, tunnel-plume du moi au monde. L'habileté rhétorique d'un Pearson, celle du poète retiré « au cœur du cœur du pays » dans les moments où il « ne travaille pas à sa poésie », le fatras culturel où la ménagère inquiète va puiser ses images, le démosthénisme creux du tourmenteur de Mr Wallace, la négociation fantasmatische à laquelle se livre Jorge : autant d'exemples des possibilités qu'offre le langage de contourner ou de transcender la réalité ; la phrase n'est-elle pas, nous dit Gass, le lieu où cette manipulation est rendue possible « par projection ontologique, équivoque, confusion type-signe, réification, contradiction cachée, prestidigitation rhétorique », où elle est « appropriée et fonctionnelle »¹⁸⁸ ?

Mais les narrateurs les plus puissants de Gass — ainsi, peut-être, que les moins assurés — n'ont de ces possibilités qu'une vision supposant l'affrontement. Tout semble indiquer qu'ils fonctionnent sur le mode antinomien qu'adoptait William Blake lorsqu'il écrivait : « Je dois construire mon propre système ou devenir l'esclave de celui d'un autre homme ». « Réduit à l'esclavage », donc ; c'est-à-dire, dans le lexique des nouvelles, « dévoré ». Une énorme fringale ontologique semble ainsi parfois s'emparer du narrateur de la nouvelle-titre, par exemple lorsqu'il songe à se coiffer du clocher, se faire église, dévorer les gens. Même s'il ne fait alors qu'emprunter à une comptine éculée, (« Voici l'église, et le clocher/ La porte s'ouvre, le peuple y est »), il entend ainsi lutter fantasmatiquement contre ce qui le dévore : le « ver » de ses propres mots, qui lui ronge les intérieurs. Le moi-maison, le moi-église, la volonté d'absorption témoignent du désir manipulatoire d'intégrer le monde à un moi omnipotent, absolu et sacré. Et l'espace et le récit de se structurer sous la volonté et le contrôle d'un « je ». Ce « je » est finalement défait, paralysé ou aliéné dans les premières nouvelles du recueil, qui pourraient développer l'idée exprimée par Gass dans *On Being Blue* : « La folie est une fiction que l'on habite comme une chambre louée »¹⁸⁹. Dans la dernière nouvelle, nous le verrons, ce « je » se fait plus diplomate et plus lucide.

Ces constructions, ces « boîtes » que Gass passe son temps à élaborer et dans lesquels les voix qu'il explore veulent enclore la matière de leur être, prennent toute leur valeur dès lors que l'excès même du désir qui leur donne forme attire l'attention du lecteur. De même que Gass cherche délibérément à attirer ce dernier dans les silences et les espaces négatifs de ses textes, il

188 *The World Within the Word*, p. 316.

189 *On Being Blue*, p. 30.

est essentiel à son projet qu'il parvienne à lui faire ressentir l'absorption et la claustration auxquelles les narrateurs soumettent l'objet de leur désir. Si le romancier de la tradition se faisait Dieu en inventant des mondes, l'invention de consciences est peut-être plus spectaculaire mais elle n'est pas plus arbitraire. Joyce le savait déjà. Les réactions tranchées et souvent hostiles qu'entraîne la lecture des nouvelles tiennent au manque de distanciation encouragé par l'écriture. Le lecteur peut rechigner à se voir soumis au point de vue de narrations dont une conscience étrangère est le foyer ; il accepte moins volontiers la création de ce qui se pose en force antagoniste, ou éclaire un aspect de lui-même qu'il préférerait ignorer, que de ce qu'il se plairait à reconnaître. En confiant ses récits à certains modèles de conscience, Gass met en scène des personnages-tyrans qui ressemblent fortement aux figures les moins aimables, manipulatrices des émotions des autres, qu'il dénonçait naguère¹⁹⁰. Voir le narrateur de « la Mère Grisemine » soumettre à tyrannie plus cruelle une reine infiniment moins féroce, c'est naturellement prendre conscience du fait que la prise de contrôle du point de vue, acceptée pour des descriptions réputées plus « neutres », refuse toute coopération et veut nous imposer sa règle comme elle veut l'imposer à son objet. L'égocentrisme se heurte à notre volonté de fantasmer à notre guise. Gass assume cette possibilité et il en fait son miel. Décrivant son dernier roman, *The Tunnel*, il avoue ainsi : « Je voudrais que l'on s'y sente enfermé, qu'il rende le lecteur claustrophobe [...] La conscience du narrateur remplacera celle du lecteur, et le lecteur héritera des formes de sa pensée. Et je veux parvenir à cette situation très claustrophobique, à un sentiment d'enfermement, très inconfortable, dans la mesure où ce narrateur, tel que je le conçois, n'est pas du tout sympathique »¹⁹¹. Gass veut contraindre son lecteur à assumer sa part d'ombre au lieu de rejeter sur un personnage dit alors « désagréable » la responsabilité de sa gêne. La qualité des « boîtes » qu'il construit ne peut alors tenir qu'à la rigueur de leur système et non à la nature des « sentiments » qui s'y tiennent enfermés. Le but d'un cours de philosophie tel que Gass, professeur, le conçoit consiste à amener le disciple à prendre la mesure du divorce qu'il convient d'établir entre séduction et perfection formelle des systèmes de pensée et conséquences morales de ces systèmes ; de même, le but de l'œuvre littéraire devient-il une forme de capture : « Le but d'une œuvre littéraire est de capturer la conscience, et par suite de créer, en vous, une sensibilité imaginaire, de sorte que le temps que vous lisez vous devenez ce bassin patient, cette cataracte de concepts que l'auteur a construits »¹⁹². « Une conception des pouvoirs de l'esprit

¹⁹⁰ Dans sa thèse de doctorat sur la métaphore, écrite sous la direction de Max Black, à Cornell.

¹⁹¹ *Les métaphores de l'écriture et de la lecture dans l'œuvre de William H. Gass*, Thèse de Doctorat de 3^e cycle, Paris III. Ces remarques se trouvent dans l'interview qui suit le travail de Claire Maniez, pp. 168 et 165.

¹⁹² *Fiction and the Figures of Life*, p. 33.

humain qui se réduirait à supposer que seule la vérité le préoccupe ou le gratifie serait tristement limitée [...] La pensée créatrice, l'imagination créatrice sont moins mises en branle par la vérité, au sens synthétique du terme que par le sublime — par une vision de l'organisation absolue »¹⁹³.

Nul ne veut être guidé dans sa vision du monde par un adepte disert et convaincu du « surveiller et punir », d'un panoptisme où Gass voit l'oppression suprême¹⁹⁴. Nul ne veut se sentir « cerné » (*Ipenned in*) par l'écriture d'une vision qui ne nous offre guère comme échappées que les refuges intertextuels fallacieux fournis par des auteurs dont la vision n'est pas nécessairement moins claustrale : Kafka, Hart Crane, Lowry, Lewis Carroll, T.S. Eliot et son Tiresias, le Yeats de « Vers Byzance ». En revanche, que chacun rechigne à se voir imposer la déplaisante vision d'une prise de pouvoir dans des termes inacceptables mais que l'art de Gass lui rend néanmoins compréhensibles : là est précisément la visée libératrice de Gass. « Jamais », nous dit Bachelard, « entrer et sortir ne sont des images symétriques »¹⁹⁵. S'il est permis de tordre à notre bénéfice cette profonde remarque, on dira que Gass met en scène des visions qui invitent simultanément au partage ou à l'*adhésion* par la force de conviction des voix narratives et au *rejet* par l'appréhension finale de la construction en tant que telle. Les nouvelles nous font entrer dans une conscience par séduction et par « vieille poésie » et nous permettent d'y échapper par le jugement et l'activité morale. Par-delà les plaisirs de ses extraordinaires beautés, l'œuvre de Gass constitue ainsi, me paraît-il, une prophylaxie du pouvoir autoritaire.

3. « Le bout par où sort l'encre »

On a pu résumer ainsi, avec quelque optimisme, le point où nous en sommes arrivés :

Quelles que soient leurs faiblesses, chacune des réalités choisies offre beauté, cohérence, solidité et l'illusion qu'il est possible de dominer son environnement par simple talent personnel. Bien qu'une telle foi dans l'imagination se révèle souvent prématurée, l'adhésion à cette foi en tant qu'ultime mission de reconnaissance de la conscience est une chose avec laquelle peut s'identifier tout lecteur que les réalités du monde ont déçu ou dégoûté. La mise au point d'une perspective contrôlant le monde, la restauration de sensibilités frustrées, et l'écart entre ce qui devrait être et ce qu'est en fait la nature de l'existence dans le monde contemporain : tous servent à justifier, du moins dans l'esprit du personnage qui s'est désespérément mis en quête d'une telle justification, la fiction qui pourrait le sauver de la capitulation¹⁹⁶.

¹⁹³ *Idem.*, p. 12.

¹⁹⁴ Interview de William H. Gass, *RFEA*, *op. cit.*

¹⁹⁵ *Op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁶ Saltzman, *op. cit.*, p. 76.

« Illusion » et « justification » en effet, puisqu'il ne suffirait pas que les personnages en question semblent tirer, de leur propre point de vue, leur épingle du jeu — à supposer qu'ils y parviennent — pour que disparaîsse du même coup la dialectique binaire « du dehors et du dedans »¹⁹⁷ qui les condamne irrémédiablement, à nos yeux, à diverses sortes d'aliénation. Une telle dialectique ne saurait à elle seule expliquer la puissance poétique du recueil. A la fin du « Gamin aux Pedersen », « dedans et dehors » demeurent les termes de la mesure, même si leur coordination peut inviter à conclure à leur osmose autant qu'au maintien de leur distinction. La volonté d'être « dedans » conclut « la Mère Grisemine ». Au terme de « la Cage de glace », un extérieur vivant et coloré déferle vers l'intérieur fabriqué qu'il menace de détruire. Les cubes *[blocks]* qui encerclent *in fine* la narratrice de « l'Ordre des insectes » disent aussi des limites intérieures non franchies. Pour clore narrativement et structurellement ces textes de manière satisfaisante, « fermer la boîte » autrement dit, ces fins qui maintiennent l'opposition formelle n'en constatent pas moins un échec à établir une réelle communication entre le dedans et le dehors, communication tour à tour condamnée par la crainte de s'exposer, l'implosion solipsiste ou par la volonté de conquête du réel en des termes qui ne sauraient enclore ce qui le rend précieux. S'articulant sur des lignes de séparation, les stratégies sont nécessairement *limitées* qui récusent une porosité et une réceptivité mutuelle du moi et de l'entour.

Il semble donc possible d'envisager l'hypothèse suivante : la mise en fuite du sens dans « le Gamin aux Pedersen », que j'ai tenté d'étudier dans le deuxième chapitre, cède le pas dans les trois nouvelles qui suivent à la mise en scène nuancée des échecs divers auxquels aboutit le désir d'imposer un sens contraint ; quant à la nouvelle-titre qui clôt le volume, elle confère rétroactivement à l'ensemble, en réouvrant les possibles, une structure en boucle propre à relativiser notre jugement en nous portant aux orées d'une vision et d'une pratique tout autres. Il n'est pas indifférent qu'un « poète » en soit le narrateur et que nombre d'éléments thématiques empruntés aux autres nouvelles s'y retrouvent. Sa valeur métatextuelle s'en trouve renforcée, ainsi, partant, que son poids dans l'ensemble. « To pen in » y prend en effet un sens tout différent (« dessiner des cercles [à la plume] » — 242).

C'est peu de dire que « Au cœur du cœur de ce pays » met en scène un regard qui s'oppose à l'extérieur. L'enfermement volontaire *[living in]*, qui isole, est doublement exprimé par une expression ambiguë : « C'est comme si, enfin, je me mettais à vivre par *[dans ? à ?] mes yeux* [It's as though I were living at last [, ?] in my eyes] (218) : vision des choses ou vie dans le regard, on ne sait, tant la syntaxe invite à les confondre. Cette vie « dans ses yeux » ou « à ses yeux » s'oppose au monde : « Voir, et me frotter ainsi à des choses nouvelles » *[To see, and so to go out against new things]* (id.).

¹⁹⁷ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 191.

L'équilibre atteint par ce retraité des passions (« retiré », voire « retraité » « de l'amour » — 217) tient à la tension de deux axes contraires : le désir de pénétrer le monde, de s'y faufiler (*squirming in*) rencontre un monde qui presse et borne : « je [vis] cette trêve délicate entre puissances égales que constitue un État » (220) ; mid-west du désir ; Indiana de l'âme ; vision leniniste des rapports de force sur laquelle régne la loi, en l'absence d'amour ; état décrit comme anal et rétentif (« boyaux », « intestins » — 220) ; ou encore « Je suis vide ou je suis plein, selon les moments... et je suis incapable de choisir » (228) : vision homéostatique de l'avance alternée de deux univers en forme de vases (mal) communicants. Les fils qui pourraient permettre de communiquer réellement (« Les fils [électriques, téléphoniques] sont des voix découpées en très fines lanières. Ce sont des mots emmaillotés de câbles. Des portées de raccords » — 237) s'érigent en clôture et empêchent toute sortie (« m'empêchent de sortir ») ; la parole de l'autre constitue également une barrière : « Ses paroles sont une barrière — un store tiré, une fenêtre close, une porte verrouillée » (229). Les figures de l'enfermement jouxtant une liberté voisine abondent. Déjà, aux premières phrases du texte, « pour arriver jusqu'à nous, vous traverserez une rivière », « amarrée », « exceptionnellement » (*fout-standing-ly*) amorcent cette isotopie des limites et des frontières. Misérablement enclos « dans les plis de [leurs] corps » (226), dans les belles maisons qui « contiennent » leur retraite ou dans l'ultime artifice de la construction esthétique, les habitants de B., au contact de l'Autre soudainement révélé, réagissent à la manière du pauvre chien-cobaye : « N'importe qui vous dira que quand on enferme un chien comme ça, tout seul, histoire de lui secouer les puces, la première chose qu'il va avoir envie de faire quand on le sortira de là c'est de se faire les crocs sur quelqu'un » (232). La division et l'isolement (« éparpillés » ; « seuil » ; « barrière » ; « qui souhaiterait vivre dans une autre saison que la sienne » ; « monades sans fenêtres »), la vue obstruée (« fenêtres aveugles » ; « ferme les yeux » ; « des yeux repoussés dans la tête ») et le vide (« terrains vagues de chaque côté » ; « vides, stériles et sans amour »), la non-adéquation des images des autres à l'idée de soi (« Tu m'as faite trop musclée »), disent l'impossibilité de franchir les seuils vers l'Autre, serait-il la seconde part de soi (Billy Holsclaw).

Le lieu symbolique de cet isolement, c'est bien sûr la maison, et celui de cette perception-obstacle, la vitre, la fenêtre, ces frontières entre moi et dehors où la transparence devient l'idéal, quand la vitre, lieu de l'équilibre, n'invite pas au-delà de sa surface et ne reflète pas la source du regard. Stylistiquement, cette transparence, c'est, à une extrémité du spectre, la saisie « détachée » et lointaine du narrateur de « la Mère Grisemine », pour qui le code est clair, à l'autre, le recours à la liste qui veut objectiviser la description du « cœur du pays ». On a beaucoup étudié cette image et ses emplois¹⁹⁸ et

¹⁹⁸ Voir par exemple, L.L. Hoekzema, *op. cit.*, p. 87 : « L'obsession artistique de Gass pour le motif de la fenêtre, paradigme de l'œuvre d'art qui apparaît dans plusieurs de ses nouvelles. Le lien entre la fenêtre comme œil de la maison et l'œil comme fenêtre du moi est une métaphore critique de l'art de Gass : l'ample usage qu'il fait de l'imagerie des fenêtres

je ne reviendrai pas sur leurs conséquences : lectures superposées du moi et du dehors, projection, aveuglement, tous ces effets que Gass résume d'une formule dans son texte sur Lowry : « Les fenêtres de l'autocar étaient comme des miroirs — en regardant dehors, l'on voyait l'intérieur »¹⁹⁹ —, et d'une autre dans la nouvelle : « Nous nous retrouvons sur cette fenêtre, le monde et moi, sans la moindre élégance, pataugeant dans le verre ; tournés dans le mauvais sens l'un par rapport à l'autre, en plus, de sorte que c'est le monde qui semble être dedans » (243)²⁰⁰. On s'intéressera moins ici à ce que le texte avoue plus ou moins explicitement de ces « rapports visuels » (248 — comme on dirait « sexuels ») que l'on illustrera à loisir, qu'à ce par quoi il déstabilise le régime discursif qui domine les trois nouvelles précédentes et amorce une ouverture qui constitue le salut poétique de l'entreprise.

L'on aura en effet noté à plusieurs reprises, en suivant les exemples récemment fournis, qu'une part de plus en plus belle est régulièrement faite, au fil du texte, à l'ambiguité et à l'ambivalence lexicales (« portées de raccords » /bars of connection/) ou syntaxiques (« vivre [dans-à-par] mes yeux ») ; il en est aussi de logiques (« Leur conscience [...] n'habite plus leurs yeux. [...] Nos yeux se sont renfoncés dans nos têtes comme ceux des vieillards » — 221) et elles peuvent aller jusqu'au voisinage de contradictions affichées (« Je travaille à ma poésie. [...] Je ne travaille pas à ma poésie » — 234) ou secrètes (« Des étourneaux [starlings] obscurcissent le seul arbre »²⁰¹ ; « que mes

et des yeux révèle que l'acte de perception est un point focal essentiel de son œuvre ». D'où, ajouterai-je, les multiples emplois de l'œil, du rond, du cercle, de la « seine visuelle ». On retrouve au reste cette préoccupation fondamentale dans l'œuvre photographique de William Gass.

Voir aussi p. 149 : « Au lieu d'utiliser l'imagination comme un moyen d'échapper à des structures rigides, le poète peut construire un espace littéraire équidistant de l'expression (l'haleine de l'artiste) et du réalisme (le monde du dehors) ».

Pour Frederick Busch (« But This Is What It Is to Live in Hell : William Gass's "In The Heart of the Heart of the Country" », *Modern Fiction Studies*, 19 : 1, p. 101) : « Les fenêtres le reflètent, elles ne montrent pas du tout un monde "réel". Sa maison, c'est son imagination, et il crée le monde que nous prenons alors pour réel. Tous ses détails vraisemblables — le nombre de boutiques en ville, le nombre de maisons et de caravanes, le travail des habitants — tout ne sert que de camouflage et d'environnement aux "vraies" données de son récit : ses constructions imaginaires. [...] Il est sa maison, sa maison, c'est son imagination ».

199 *The World Within the Word*, p. 29.

200 Dans son « Cahier B, 1910 », Valéry commente à sa manière ces jeux d'apparence : « Tantôt, le pays dans la fenêtre n'est qu'un tableau pendu au mur : tantôt la chambre n'est qu'une coque parmi les arbres qui m'empêche de voir le tout, non d'y être. Elle n'est qu'un accident de perspective comme une feuille cache un village ». *Oeuvres*, II, p. 585.

201 Là comme ailleurs, Gass joue sur les deux noms de l'oiseau : « starling » et... « stare » [qui dit « le regard fixe »] ; voir le poème de Yeats, « Le nid d'étourneau près de ma fenêtre » dans *la Tour* ; le voisinage lexical du regard et de l'oiseau est trop fécond pour que Gass l'ait ignoré.

yeux puissent causer pareille floraison ») et même, on le verra, à l'indécidabilité locale du sens. « La Mère Grisemine », « la Cage de glace » et « l'Ordre des insectes » étaient respectivement le lieu d'une grande confiance dans le pouvoir de la langue, celui de calembours et de jeux sur les mots à des fins rhétoriques ou séductrices, enfin d'étonnements révélateurs, mais ponctuels : « Mon Dieu, les mots qu'on utilise ! » (209). Ici, en revanche, comme j'ai pu faire remarquer qu'il arrivait dans « le Gamin aux Pedersen »²⁰², le texte ne se contente pas d'utiliser le blanc et l'ellipse graphique, ces espaces où Tony Tanner voit comme des échappées sur les immensités entourant la bourgade²⁰³ ; il ménage à l'intérieur de lui-même des interstices et des failles, remplace l'obstacle lisse de la vitre d'une écriture de la perception (fût-elle projetée) par les solutions de continuité d'une jalouse d'écriture²⁰⁴. Francis Ponge dit quelque part qu' « on ne sort pas des arbres par des moyens d'arbre » ; de même, on ne s'arrache pas aux fenêtres par des moyens de fenêtre et si la conjonction, sur le mode descriptif, de l'être interne et du monde perçu ne permet pas que naissent lyrisme vrai et poésie vraie (« Ma fenêtre est un tombeau, et tout ce qui s'étend dans son champ est mort » — 241), si, dans la fenêtre d'un réalisme de copie, c'est toujours soi que l'on voit, au moins en surimpression au réel, il convient, le texte le dit, de changer la langue. Au désir d'évasion et de fusion doit correspondre une langue qui ne peut se contenter de figurer ou de « meubler » le monde : « Néanmoins, je ne cesse de me demander si, avec le temps, je ne vais pas arriver à dénicher une métaphore quelconque dans notre langue qui lui rende justice, et meuble richement sa pauvreté et sa solitude » (236). A ce compte, rien d'étonnant à ce que les comparaisons *[similes]* « pendillent autour de moi comme des bijoux de pacotille » (237), que, sortant de chez Halley, le vieux collectionneur, le narrateur ait « une bonne histoire à la bouche, l'odeur de mort dans les narines » (247), n'ayant fait qu'assembler sans transformer. A essayer de réconcilier la tension entre espace intérieur et espace extérieur par simple projection, le poète n'a fait que saisir son propre reflet, sans parvenir à transcender ce rapport par la création véritable qui requiert une véritable effraction de la langue. A l'étalement devant le regard des signes, fussent-ils figures, qui transcrivent un passé ou un état, il faut préférer « caresser cette page d'un identique regard. Car c'est cela la poésie : faire accéder l'intime au jour, changer » (243).

C'est dans la nouvelle où les causes de l'enfermement sont le plus clairement perçues, où la nécessité de *s'ouvrir* au monde (« permettre au cœur de

202 Voir le chapitre 2.

203 Dans *City of Words*.

204 « La surface textuelle minorisant l'événement, elle met en valeur l'extase lyrique Ainsi, des blocs d'espace littéraire se font plus proches encore du lyrisme que les structures unies constituant la continuité littéraire ». Hoekzema, *op. cit.*, p. 57. A la prose-rideau s'oppose-rait une prose interstitielle.

prendre son envol » — 217 ; « J'ai franchi le vitrage... il s'agit [...] d'une sorte d'amour » — 228, « Il faut que je m'abandonne à la vie » — 233) est ressentie comme pressante, où activité poétique rime avec amour et cessation de l'activité poétique avec haine et mort, que l'écriture prend les risques les plus grands. La section « Maison, mon haleine et ma fenêtre », en particulier — mais aussi « La première personne » — emporte la syntaxe vers les limites de la cohérence et de l'intelligible, dégageant un espace indécis où le sujet puisse tenter de se recomposer en empruntant autant au dehors qu'à lui-même. Le flou grammatical d'une phrase comme « la buée de mon regard dérive vers la vitre où elle devient visible, brouille son paysage et m'éclabousse aussi » (242) ébranle la reconduction de l'image. « Talons qui claquent, rimmel qui coule : et, au bout du rouleau, la pute au cul de houle » [241 — *Downwound the whore at wagtag clicks and clacks*] recrée sur le mode poétique un ailleurs hors perception. Une sorte de quiétisme semble s'emparer des objets du monde : « Une roue d'auto qui dessine *[pen in]* des cercles n'en garde pas moins ses rayons immobiles. Ces images sont des pierres ; ce sont des monuments. Sous cette mer, c'est de l'océan qui gît ; qu'il repose en paix, que Dieu le garde... et Dieu garde le monde par-delà ma fenêtre, moi devant mon reflet, penché sur cette page, mon ombre » (242²⁰⁵). Mais l'emportement poétique de ces sections contraste avec l'entour descriptif alors même que les métaphores de l'écriture envahissent la phrase. Le « renversement » qui a lieu fait passer de l'enregistrement et de la traduction du visible à la consignation haletante des mouvements d'une conscience affectée par les charmes esthétiques et érotiques d'un monde aux brumes séductrices que des images « trop grecques » ou trop « fabriquées » ne sauraient rendre (« Le soleil, à travers la brume, ressemble à une prune sur les rameaux du ciel, à une ecchy-mose sur les pentes de ton ventre. Laquelle des deux ? »²⁰⁶ — 196). Au simple reflet succède la possibilité d'un renversement de perspective : « Magie : le monde bascule. Ce qui me mène à penser que seuls vivent ceux qui grandissent vers le bas [...] mais je m'aperçois que j'ai écrit : seuls grandissent ceux qui vivent vers le bas ; or, ce que j'ai écrit, moi, je m'y tiens toujours, quoi que je sache être vrai par ailleurs. Chacun de mes mots est inversé, ou renversé — ou bien alors c'est moi » (243). « Ce que j'ai écrit je m'y tiens toujours, quoi que je sache être vrai par ailleurs » : à l'exposition des convictions pourrait succéder une pratique heuristique de l'écriture, « faire advenir l'interne » (*[bringing within about]*) ; amorce d'un grand tournant dans l'imaginaire bientôt tenté d'abandonner œil et sophismes (202) pour l'amour et la fusion avec l'autre.

²⁰⁵ On songe encore à Valéry : « Rhumbs », *op. cit.*, p. 602 : « Fenêtre : En regardant — la mer — le mur je vois une phrase, une danse, un cercle. En regardant le ciel, le ciel grand et nu élargit tous mes muscles. Je le regarde de tout mon corps ».

²⁰⁶ Je souligne. Toujours chez Gass la comparaison, statique et jointoyante, est sommée de céder le pas à la métaphore, qui fait fracture dans le sujet même.

« Hélas/ Ici-bas est maître », disait Mallarmé dans ses propres « Fenêtres» : « ... sa hantise/ Vient m'éccœurer parfois jusqu'en cet abri sûr,/ Et le vomissement impur de la Bêtise/ Me force à me boucher le nez devant l'azur ». On aura reconnu un autre idéaliste réfugié, qui se « mire et [se] voit ange », qui aime « à renaître, portant son rêve en diadème/Au ciel antérieur où fleurit la Beauté ! ». La démarche est identique, et se pose une identique question où l'on reconnaîtra que l'abri d'artificielles Byzances ne modère ses dangers que de l'activité d'écriture : « Est-il moyen.../ D'enfoncer le cristal par le monstre insulté/ Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume/--Au risque de tomber pendant l'éternité » ? Il n'est d'envol qui vaille qu'empenné. Par la plume, par Eros, ou leur pouvoir conjoint.

*
* *

C'est dans la plume que se rencontrent la conscience et le monde, en un commerce qui ne va pas sans un mixte paradoxal de concessions et d'enrichissement. Les « romanciers de la ville » dont parle le narrateur de la dernière nouvelle, nourrissant leur écriture d'illusions, « brisent leurs plumes » [*break their pens*] (240) alors qu'ils devraient « s'évader » [*break out of the pen*] d'une vision carcérale de leur environnement²⁰⁷. Le poète, lui, n'a pas achevé son parcours à la fin de la nouvelle, où, conscient d'autres lectures du monde que la sienne propre (« je ne suis plus sûr de rien » — 253), tenté par une variété de communions (« L'église », « Les affaires »), il hésite encore au seuil d'une pratique nouvelle. Mais la question qu'il se pose alors est proche de celle que se pose Rilke lorsqu'à sa propre fenêtre²⁰⁸ « qui sépare et qui attire », où, d'abord « notre figure se mire/ mêlée à ce qu'on voit à travers », il prend conscience de cette « prise par laquelle parmi nous s'égalise/le grand trop du dehors » et s'interroge en des termes qui pourraient conclure « Au cœur du cœur de ce pays » sur une semblable note d'ouverture : « Ne suis-je intact, avec cette vie qui écoute,/ avec ce cœur tout plein que la perte complète ? » La rencontre ne se fait que par transformation du dedans et du dehors, échange, mutation réciproque. Un autre poète l'avait compris qui faisait dire à des images familières à Gass, que l' « étrange maison qui se tient dans ma voix » nécessite « une voix plus forte et l'encens/ Bleu du cœur et des mots »²⁰⁹. Le désordre du monde doit venir troubler l'être ; l'imagination vraie, loin d'être solipsisme ou trouble prise de pouvoir, ne saurait résulter, comme le dit Wallace Stevens, que de la « conjonction incessante entre

207 On notera l'ambiguïté grammaticale de « A travers les barreaux [*through its bars the city man*], le citadin contemple les grands félin... », p. 239.

208 Rilke, *Œuvres : Poésie*, le Seuil, « Les fenêtres » pp. 511-5.

209 Pierre Seghers, cité par Bachelard, *op. cit.*, p. 67.

les choses telles qu'elles sont et les choses imaginées ». L'écriture est alors faite de ces « secrétions d'intuition » et génère le lieu que Stevens désigne sous le nom d' « esprit d'hiver », ce lieu où fusionnent intérieur et extérieur, « cet espace équivoque », où « l'esprit a perdu sa patrie géométrique et l'âme flotte »²¹⁰. Au cœur du cœur, il y a nécessairement la langue et la poésie. Bachelard disait que « le langage porte en soi la dialectique de l'ouvert et du fermé. Par le *sens*, il enferme, par l'expression poétique, il s'ouvre »²¹¹. Et si « l'homme est l'être entr'ouvert »²¹², le poète est aux dernières pages du recueil plus proche de cet état. Il invite du coup le lecteur des nouvelles à se défier des coups de force rhétoriques et des cadres du sens ; à comprendre aussi, que lire Gass, c'est s'interdire les lectures naïves, nées d'une conception chiche et close de l'acte poétique, qui, ne voyant que contradictions entre ces états de conscience, assureraient un tri par jugement psychologisant ou platement moral au lieu de suivre l'exposé des conditions d'une véritable connaissance poétique de soi et du monde. En nous approchant des divers « moi » lyriques qui se heurtent à l'enfermement de leur conscience, ces textes prétendent nous libérer ; ils nous expliquent pourquoi nous sommes, un peu comme eux, enclos dans les cadres fictionnels qui gouvernent notre vision des choses ; et ils nous obligent à leur dire, *in fine*, comme il est dit dans « Eupalinos », le texte-fétiche de William Gass : « Je conçois maintenant comme tu as pu hésiter entre le construire et le connaître »²¹³.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 197.

²¹¹ *Id.*, p. 199.

²¹² *Id.*, p. 200.

²¹³ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 126.

6

Alexander Theroux : passion et figures

« L'éthique, c'est l'esthétique du dedans ».

Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord*.

« Il faut que cela soit l'histoire de tous les amants,
la signification éthique et esthétique du travail
ne laissant inexploré aucun moyen d'atteindre à la vérité ».

Darconville's Cat, p. 688.

Darconville's Cat, publié en 1981, compte déjà parmi les grandes œuvres mythiques de la fiction américaine contemporaine. Ses premières pages visent peut-être à dissuader de tout commentaire, puisqu'on y lit que mieux vaudrait renoncer aux « essais, aux discours, aux métaphrases les plus longs que le poète est parfaitement ravi d'abandonner à l'agitation des critiques, des gens d'école, de tous ces Morlocks académiques qui étudient la cervelle de la moindre ligne une fois que son visage leur est resté dans les mains » (56). Et puis si, comme le remarque candidement le monstrueux Crucifer (639), il se peut que tout livre « ait son propre auteur comme sujet », force est de constater que celui-ci est autobiographique *with a vengeance*, comme dit l'anglais, c'est-à-dire à double titre : parce qu'il est bel et bien destiné à servir une vengeance personnelle et parce qu'il force volontiers le trait, « en rajoute, en remet », « fait large mesure ». James Atlas en a révélé les sources²¹⁴ et il est désormais de notoriété publique que *Darconville's Cat* fut écrit pour se venger de la douleur que causa à son auteur la jeune femme dont il était alors amoureux en refusant de l'épouser. Le roman est ainsi entièrement déterminé par le défi qu'elle lui aurait alors venimeusement lancé : « Do your worst » (« Fais-moi donc le plus de mal possible, le pire dont tu

²¹⁴ « The Theroux Family Arsenal », *New York Times Magazine*, 30 Avril 1978, pp. 2-24, 49, 52, 54, 58, 60, 62, 64.

sois capable ») ; la phrase trouve au reste à deux reprises son écho dans le texte (pp. 505 et 611), la première fois rapportée, la deuxième sous forme d'apostrophe. Le pacte sur lequel est fondé ce roman magistral s'appuie donc, en fait sur un défi triple : texte de vengeance, il sera aussi texte d'excès ; texte enfin qui, pour parvenir à purger cette passion, se donnera pour fin de signifier l'inassimable.

On montrera ici comment ce pacte est formellement respecté. Style vengeur, donc, pour se venger. *Darconville's Cat* est le récit d'une rupture *en grand style et par le style*, dans tous les sens de l'expression : langue étonnante et éminemment personnelle, d'une part ; gravure, de l'autre, à la pointe d'une plume en feu.

*
* *

Lorsque Darconville trouve refuge dans le palazzo vénitien délabré de ses origines, aux derniers chapitres du roman (97 à 100) pour entreprendre d'écrire le livre que nous avons sous les yeux, les difficultés auxquelles il doit faire face résument celles auxquelles l'auteur du roman qui s'achève s'est lui-même trouvé confronté :

L'histoire était simple, une fable traitant d'Isabel Rawsthorne et de lui-même ; le doute lui, était double. Il l'aimait. Il la haïssait. La torture résultant de cet anti-miracle tout en poids et en contrepoids était néanmoins d'une espèce très particulière, comme si au moment précis où l'on se sentait bien, ce seul plaisir devenait par trop insuffisant pour assumer une définition complète de l'homme, et il fallait se mettre à rechercher la douleur. La vérité de chacun de ces deux pôles, incompatible avec celle de l'autre, se nourrissait des raisons et des torts que supposait ce que l'on était contraint de croire afin que l'autre demeurât assez réel pour qu'on pût l'éviter. Existait-il jamais, dans la vie, histoire différente de celle-ci ?

L'art de Darconville paraissait transcender ses propres possibilités dans ce palazzo, conférant même aux scories une aura de mystère qu'il examinait afin de l'élucider. Il était parfaitement conscient de la difficulté de la tâche que constituait l'écriture de ce livre, de ce qu'elle pouvait avoir de déplaisant, de l'incertitude qui planait sur son succès, mais, fort de cette conscience, il ne fit que redoubler d'efforts et parvint à inscrire dans son travail la marque d'une réfractivité mutuelle et utile du thème et de la théorie, produit des doutes et des craintes qui avaient précédé son entreprise — presque toujours incapable de contrôler son impatience à démontrer qu'il existait, l'énergie qu'il y consacrait, le besoin absolu qu'il éprouvait de procéder à cette démonstration, constamment niée par la douleur ; incapable, presque toujours, de transformer cette douleur en prose soigneusement pesée : prose d'amour, prose de haine (686).

Les rapports de l'amour et de la haine constituent certes l'un des thèmes majeurs du livre (470, 518). Mais, dans la mesure où « les mots étaient tout

ce qui lui restât » (686), la stratégie de sa revanche ne pourra s'appuyer que sur des procédés formels.

La rage et le désespoir qui tour à tour couvent sous les cendres du texte et s'y enflamment trouvent leur canal dans une langue que caractérisent la boulimie lexicale, une « rhétorique de l'exagération » (555), l'énonciation paroxystique du délire érotique et d'une douleur que rien ne saurait calmer, des formulations hyperboliques et une violence que le texte dissimule au cœur de l'acte physique d'écriture lui-même : « Il voyait chaque page naître dans la violence, la cravate du pendu dans la boucle de chaque lettre, le trou d'une balle dans chaque point, et dans chaque espace séparant deux phrases un refuge où la culpabilité venait en rampant se cacher » (302) ; on verra que l'accent tombe presque toujours sur cet aspect physique des signes ; mais on dira d'abord que le défi de l'indicible, de l'informulable, de l'inénarrable commande des extravagances de langues tenant de l'asymptote. Si trouver « un soulagement dans la rage » constitue « le symptôme hétéropathique normal d'une amélioration » (595), l'entreprise cathartique dans laquelle se lance Theroux/Darconville trouve ici ses formulations les plus immédiates. Une prose au bord du bouillonement, « surchauffée » (4) par les ajouts, les digressions, les néologismes et des séries de vocables rarissimes s'efforce de s'élever, asymptotiquement donc, vers une zone d'émotions exaspérées, tangentes au champ de l'Idéal ; la monstruosité du réel ne peut trouver dans la sphère du symbolique de mots qui soient assez puissants pour traduire les tourments volcaniques agitant corps et âme Darconville. Non qu'il ne s'efforce de les découvrir, mais le fait de le voir errant, ici et là, « aussi solitaire qu'un substantif » dit assez l'insuffisance des mots précieux isolés, si chers soient-ils à Theroux et à son personnage. L'analyse du lexique ne peut se séparer de celle de la rhétorique. Si les excès de la passion trouvent leur forme dans l'une comme dans l'autre, on manquerait naturellement à la méthode en ne cherchant pas aussi, au cœur de l'une et de l'autre, le lieu où il devient possible, performativement, de s'en libérer.

Darconville's Cat est donc tout d'abord caractérisé par ce que j'ai été tenté de nommer sa « boulimie lexicale », et il va sans dire que les multiples champs de vocabulaire spécialisé auxquels Theroux a recours demeurent nécessairement hors de la portée du lecteur moyen. Il y a chez lui quelque chose de rabelaisien si l'on veut bien lire sous cette épithète la générosité d'un lexique. Dans une certaine mesure, la lecture de Theroux présente le même type de défi que la lecture de Rabelais pour nos contemporains : l'impression domine qu'il faut pratiquement « chercher » un mot sur vingt dans le dictionnaire²¹⁵.

²¹⁵ George Steiner, *On Difficulty and Other Essays*, Oxford University Press : 1978, p. 20. Dans l'essai éponyme de ce recueil, Steiner définit quatre types de difficulté (contingente, modale, tactique et ontologique), qui baliseront la progression de cette étude. La nécessité qu'il y a de « vérifier le sens des mots », dans un dictionnaire par exemple, est au cœur de ce que Steiner appelle la « difficulté contingente ».

et que, la plupart du temps, ce mot n'y figurera pas. Domine une qualité impériale du lexique. Qu'une telle fringale lexicale se porte sur le vocabulaire de la médecine, comme dans le chapitre 83, ou sur la toxicologie (660), qu'elle embrasse les abondantes ressources des débats théologiques byzantins, de l'angéologie ou de l'héritage alchimique, la « difficulté contingente » (Steiner) domine.

Les mots, de toute évidence, plutôt qu'ils ne sont les instruments de *Darconville's Cat*, constituent l'un de ses thèmes premiers, quelle que puisse être la variété des attitudes que nourrissent les personnages à leur égard. Darconville a beau adorer les mots rares et secrets, il lui arrive de ne pas se satisfaire du réconfort que leur découverte lui apporte. Dans son journal, à la date du 27 septembre, il avoue ainsi :

Lorsque l'on est fatigué, ce sont toujours nos phrases qui en souffrent les premières. Sept pages de papierasse pour un paragraphe et un polysyllabe. « Faudra-t-il que j'aie recours à un dictionnaire pour lire votre livre ? » demanda Mrs Dodypol. « Cela dépend », lui dis-je, « de ce qu'était votre fréquentation du dictionnaire avant que vous ne vous mettiez à le lire ». Spirituel. Mais cruel. Nous sommes tous trop cruels (330).

Habitant heureux du « Pays de Dictionopolis » (382), Darconville le cultive pour attaquer et pour se défendre de tous ceux qui ont dérivé de leur manque de goût pour cette contrée de légendes un mode de vie obscurantiste et de grotesques positions moralisantes. Aux jeunes filles du collège de Quinsky, on conseille de ne pas « utiliser de mots français, la chose devenant à la longue fatigante » (37), le Dr. Cloogy déteste « les mots polysyllabiques » (296). Se servir d'un « dictionnaire » pourrait être « l'un des derniers rares plaisirs qui demeurent dans la vie » (56). Darconville en veut parfois aux mots qui, souvent, se haussent le col aux dépens de l'écriture, volent la vedette à la créativité d'un style en affirmant leur présence massive et leur puissance. Mais ils n'en agissent pas moins comme déclencheurs de la créativité. Alors qu'il « attend sans rien faire à compulsé des lexiques d'un index paresseux et vient à en vouloir à cette troupe de gras acteurs alignés alphabétiquement sous ses yeux comme s'il s'agissait de la répétition d'un mélodrame destiné à mettre en cause sa direction et défier son art » (148), Darconville fait se ranger ces rivaux potentiels en ordre de bataille contre les forces de la conformité et de la paresse intellectuelle. Sa fascination — et la nôtre — pour le Dr. Crucifer tient largement au fait que ce dernier ait « les joues bourrées de mots » (437).

L'univers des émotions de Darconville s'étend entre deux extrêmes : agressivité linguistique d'une part, plaisir sensuel et consolation fournis par les mots de l'autre. Vus comme armes, soldats, pièges ou munitions, ils l'aident à affirmer son statut au milieu d'une communauté de rustres et de bêtiers. Au cours de l'une des envolées rhétoriques misogynes — aussi révoltantes de haine

que réjouissantes de verve — qui le caractérisent et dont l'importance n'est pas sans rapport avec la « cruauté spirituelle » de la trousse de secours verbale dont Darconville fait usage à Quinsy, Crucifer résume en quelques mots la nature de ce pouvoir : « Lâchez les chiens gynaikopoïnaires, car une femme respecte toujours un mot qu'elle est incapable d'épeler » (551). Alors qu'il manipule et dispose ses polysyllabes et ses mots rares sur la page, Darconville est parfaitement conscient de la puissance quasi militaire des vocables qu'il sélectionne avec tant de soin :

Il modelait son écriture et adorait entendre les minuscules explosions qui survenaient lorsque la brutalité active des verbes en révolution se ruait à l'encontre de doux noms établis afin de faire se déployer au travers de la page une armée fraîchement recrutée de mots-en-maneuvre, tout décorés de boucles, de barres et d'enluminures en forme de flèches (5).

Mais en forgeant les lingots sémantiques les plus abscons et les plus oubliés qu'il puisse extraire de sa riche culture, Darconville ne fait pas que se protéger lui-même. Ses prodigieux pouvoirs d'elocution le tirent certes de plus d'un mauvais pas au cours des soirées risiblement barbares qui tiennent lieu d'événements « culturels » chez les péquenauds de Quinsy, de plus d'une chaussetrappe disposée sur le chemin de sa quête de l'amour parfait dans un monde moins déchu que brisé, plus semblable à Humpty Dumpty qu'à Lucifer. Ce recours simplement tactique à ses pouvoirs lexicaux est déterminé par l'option stratégique plus large qui l'a fait choisir « un vocabulaire qui prétendit épouser des éléments pour lesquels même les gestes les plus extrêmes d'une brutalité peu commune n'arrivaient pas à trouver le moindre intérêt, le moindre accès, le moindre mot » (576). Au bout du compte, pourtant, si puissants, si étranges, si anciens et si fortement évocateurs que puissent être ces mots nouvellement exhumés ou inventés, ils ne parviennent pas à remplir le rôle démesuré qui leur est assigné : « Des mots qui sont incapables d'excéder alors qu'ils ne parviennent pas à exprimer assez ne peuvent pas plus réussir lorsqu'ils essaient de trop apprendre » (299)... Le désir de « concevoir des enfants du verbe » (334) souffre nécessairement de l'isolement où le verbe est cantonné et l'intensité de la passion de Darconville fait naître en lui un « besoin que nulle vertu ne pourrait jamais digérer sous forme de mots » (349). « Homme lexical » (530), Darconville doit prendre en considération le fait que l'expression d'une affolante perte ne peut se contenter de s'en remettre à des enveloppes de vocabulaire. « Les mots ne sont jamais fous (tout au plus pervers), c'est la syntaxe qui est folle », disait Roland Barthes²¹⁶. Une chose est de s'en prendre aux « renifleurs de psaumes ; [aux] pissee-vinaigre aux longs nez portant des parapluies ; [aux] veuves aux gais minois de moule à tartes ; [aux] prohibitionnistes [et aux] grenouilles de charité dont les dents branlent... » (20) ou encore de s'en prendre à une liste de « yomp heads, mountain boo-

216 *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Le Seuil, 1977, p. 10.

mers, rackensacks, hoopies, haw-eaters, snags, pot-wallopers, buckras, goober goopers, scataways, pee-willies, wool hats, pukes, raggeds, boon-dockers, dug downs, tackies, crackers and no-lobes » qui défie la traduction (164) ; une chose est de qualifier à grand renfort de néologismes un dos raide (« dor-sifixed ») ou une danse évocatrice de chèvres en folie (« capricornified »), de baptiser la foire aux monstres traditionnelle des États du Sud d'un mot-valise où se mêlent absolu désordre et imbéciles heureux (« panmoronium »²¹⁷ — 16), de signifier l'éruption du désir sous un vocable neuf désignant une science qui se préoccuperaient des enflammements divers du génital (« pyroballogy »²¹⁸ — 137), de métamorphoser par le pied de la lettre un « crachoir » trop banal pour en faire un « expectorioir » étonnant (166) ; c'est une chose encore de réintroduire dans son discours les somptuosités lexicales de « néautontimorouménotique » (239), de « plumulacé » (304) ou de « stéatopyge » (550) — rendant ainsi au passage une familiarité relative à « prothonotaire » ou défaamilierisant au contraire la commune ordure du « polypropylène » (262) — ou d'inventer de toute pièces et pour le seul plaisir les beautés de « pornoifornocacophagomaniaque » (67) et d'« onérotique » (333) ; mais c'en est tout à fait une autre que de passer d'un lexique de l'excès et des confins à une rhétorique du paroxysme et de l'hyperbole. Or beaucoup en dépend car c'est par le biais d'une rhétorique *sui generis* que Theroux répond simultanément aux exigences d'une double passion qui refuse qu'une quelconque limite soit imposée à son expression — thème apparent du texte, dira-t-on — , et à celles d'une médiation qui consiste en la mise en scène linguistique d'émotions opposées qui communiquent et s'inversent. Au-delà de l'accumulation lexicale, du simple collage, des listes de termes violents, stylistiquement traumatisants où se lit l'abjection élocutoire de Darconville (non seulement sa propre voix est-elle ainsi décrite à la page 518 mais, mourant dans son palais vénitien, Darconville vomit son sang sur lui-même et sur son manuscrit, prolongement hémorragique de ses débordements oratoires), il lui faut avoir recours à des gestes rhétoriques capables d'enchâsser et de réhausser ses gemmes lexicales et de donner forme concrète à la réversibilité de thèmes explicitement organisés de manière polaire, antagonique.

*
* *

La rhétorique de *Darconville's Cat* présente ainsi deux tendances caractéristiques. L'une est de l'ordre de la dénonciation et de l'anathème. Elle implique parodie, satire et hyperbole, des délires litaniques voire liturgiques, la défiguration et le déchiquetage littéraires d'un objet d'amour et de haine, le recours

217 « Moron », c'est le crétin.

218 Chacun sait que « pyro » dit le feu ; ces « balls » qui en sont la proie, ce sont les couilles et « -logy » revendique, ici comme ailleurs, spécialisation, compétence et scientificité...

à des techniques picturales au nombre desquelles celles de Francis Bacon et de Jerome Bosch occupent une place privilégiée. L'autre doit prendre en charge la structure profonde du texte ; recourant à de nombreuses figures du renversement, elle invite à une réflexion sur les origines, sur l'écriture et sur le réel.

Le programme de cet « exorcisme par l'encre » compte au nombre de ses étapes nécessaires la dramatisation linguistique de l'horreur et des délices, sur le mode de la fascination. C'est à elle que sont dues « les choses désagréables » (686) dont Darconville sait que son entreprise désespérée les requiert, justifiant ainsi l'économie des moyens et des fins à laquelle il a recours : « pour pouvoir accepter la beauté des perles [il faut] accepter les irritations qui les ont produites » (309). Les dénonciations caustiques de la monstruosité des hôtes des coins perdus du Sud (première partie) et les odieuses envolées mysogynes (deuxième partie) trouvent ailleurs leurs contreparties apaisées ou exaltées : dans la sérénité des blasons et la peinture de paysages, dans le lyrisme d'envolées gynophiles. Jonathan Swift sert ici de référence et les démolitions acerbés, stylistiquement délicieuses, de l'obscurantisme ressortissent à un paradigme éprouvé de la poésie élisabéthaine et du théâtre jacobéen. De la même façon que l'abominable « *Oratio contra Feminas* » de Crucifer — dont la misogynie radicale ne serait pas sans rappeler la misandrie d'un féminisme caricatural si ce dernier se révélait jamais capable d'atteindre à pareille éloquence — fait fond sur l'excès culturel, référentiel et lexical afin de vituperer les ennemis obsessionnelles de l'anachorète, les descriptions à la Bosch de phisyonomies et de comportements bestiaux (19-20, 65, 68-70, 164-166, 288, 452...) se nourrissent d'un vocabulaire complexe couvrant tout l'intervalle qui sépare l'horreur et l'abjection absolue du savoir le plus riche et le plus sophistiqué qui soit. Parce qu'il s'efforce de dire l'abomination de la désolation, Darconville puise dans le même lyrisme dévastateur que les prophètes de l'Ancien Testament au plus violent de leurs jérémiaades, de leurs malédictions et de leurs imprécations. Les millénaires sont enrôlés au service d'une incomensurable cause : dans l'élaboration méticuleuse de ce marteau-pilon rhétorique aux fins d'écraser les mouches dérisoires d'un provincialisme stupide et de la froideur qu'une indigne oppose à l'ardeur, on trouvera bien sûr le même potentiel comique que dans les vituperations sataniques et fulgineuses d'une féminité hypostasiée auxquelles se complaît Crucifer. La violence linguistique *in extremis* se manifeste localement par des taillis de points d'exclamation (qui sont autant de « digressions », nous dit le texte — 302) signifiant le hurlement des damnés. D'une telle rhétorique, on pourrait dire qu'elle est évangélique et prosélyte. L'écrivain a beau être ce « pandare qui s'entremet entre Peut et Doit » (5), sa tâche consiste ici en la transubstantiation de pulsions viscérales ; parce qu'« il n'est pas une babiole jetée par la main stupide d'un demeuré [les « irritations »] [...] qui ne puisse être saisie à son avantage par la main de l'art » [les « perles »] (202), sa quête du lieu inassignable de l'abjection lui fait indifféremment prêter ses pouvoirs aux adorables beautés d'un

idéal entr'aperçu ou aux réalités atroces d'un monde peuplé d'êtres différents. « Préparant les quatre-vint-dix-neuf mensonges de l'instant qu'il espérait négocier contre une nuit de *saloperie* dans le lit de la Fiction, cette catin tordue qui roulait lascivement des yeux à son adresse, faisait remonter sa robe sur sa cuisse en l'invitant du doigt à monter » (150), Darconville a recours à l'hyperbole et à la caricature, à la distorsion sous toutes ses formes pour atteindre l'objet détesté qu'il contemple. On verra quel usage il est fait du nom de Jerome Bosch lorsqu'il sera question de réflexivité mais on peut poser dès ici la question de la nature exacte, et complexe, des liens qui unissent le chat (la chatte, tout aussi bien, mais aussi la catholique) de Darconville, son amour, et les deux artistes répondant au nom de Francis Bacon.

Francis Bacon, l'érudit élizabéthain, est mentionné à plusieurs reprises dans le roman (227, par exemple) et fournit l'épigraphie au chapitre 99 (« La Duchesse Noire ») : « Ainsi qu'il en était de la Damoiselle d'Aesope, changée de Chat en Femme, et qui demeurait assise bien sagement, au bout de la Paillasse, jusqu'à l'instant qu'une Souris détala sous ses yeux ». Le chapitre porte le même titre que le nom du bateau sur lequel Isabel finira par épouser Gilbert van der Slang ; il s'agit d'une traduction de « De Zwarte Hertogin » (143), à la fois nom hollandais du bordel dans lequel finit « Superfecta », alias Mijnheerin van Cats, alias Lynda van Cats, au chapitre 27 (« Le manteau de maître Snickup »), et titre d'un livre allemand qui se trouve dans la « Bibliothèque du Misogyne » (*Die Schwarze Herzogin* par T.X. Hoeur — 449). Nul besoin d'avoir servi dans le bureau du chiffre d'une armée ou d'une autre pour lire le patronyme de Theroux sous l'anagramme du mystérieux auteur. Mais pour dénouer cet écheveau complexe, il faut se rappeler plusieurs choses. D'abord que « Le manteau de maître Snickup », récit confié à Isabel par Darconville dans le *Darconville's Cat* de 1981, avait été publié séparément²¹⁹ sous le titre « Lynda van Cats » ; ensuite que Darconville — le roman nous l'apprend très tôt (49) — a « toujours pensé » que « c'est par la fable que l'homme [...] se connaît le mieux » ; troisièmement, qu'Isabel Rawsthorne est le nom de celle que le peintre Francis Bacon (1909-1993) a souvent pris pour modèle ; et puis que Spellvexit, le chat de Darconville, s'enfuit au même moment que celui où Isabel elle-même disparaît ; se souvenir aussi que le texte insiste sur les liens existant entre Theroux et Darconville par le biais de la figure mythique d'un cardinal élizabéthain dont le narrateur prétend descendre : Pierre Christophe Cardinal Théroux d'Arconville, auteur de *The Shakeing of the Sheets* (1574) ; et enfin que le peintre britannique Francis Bacon est bel et bien parent de son homonyme élizabéthain.

Car, même si ces informations croisées mettent aussi en lumière la dimension réflexive de l'œuvre de Theroux, elles permettent surtout d'analyser la rhétorique de la violence et de la défiguration à l'œuvre dans le roman. Elles

219 « Lynda van Cats », *Antaeus* 19, Automne 1975, pp. 47 à 51.

préparent aussi des déductions plus complexes. Pour l'heure, les conclusions provisoires qu'il est permis d'en tirer appartiennent à des ordres différents : 1°) la véritable « Isabel Rawsthorne » que courtisa Theroux épousa par la suite un Hollandais, ce qui peut expliquer le fort préjugé anti-Batave qui laisse sa marque dans le roman tout entier (serait-il également juif que le fil antisémite qui court aussi dans le roman pourrait être attribué à cette cause autant qu'aux fortes convictions catholiques de Theroux ou à la haine de Crucifer) ; 2°) incluse à une « fable », la conduite d'Isabel a valeur heuristique et nous invite à chercher sous la violence de la rhétorique des leçons d'un autre ordre ; 3°) le chat de Darconville équivaut, littérairement, à Isabel ; 4°-a) en termes mathématiques et logiques, le Francis Bacon élizabéthain : [est au] peintre Francis Bacon : [ce que] Théroux-D'Arconville : [est à] Darconville-Theroux ; et par conséquent (4°-b), la même mesure de correspondance logique prévaut entre les principes esthétiques qui gouvernent la création des portraits d'Isabel Rawsthorne par Francis Bacon et ceux sur lesquels s'appuie Theroux pour le traitement de sa belle homonyme ; 5°) il existe un parallèle entre la *mise en abîme* que constitue l'adoption du nom d'Isabel Rawsthorne pour baptiser l'infidèle et la mise en abîme que constitue l'insertion du « Manteau de Maître Snickup » dans le roman ; 6°) « Superfecta », expression superlative et redondante de la perfection, a été abandonnée au bénéfice d'un pseudonyme qui, en dépit de la beauté que suggère le prénom (Isabel), inclut dans le signifiant du nom l'expression redoublée d'une douleur physique (« raw » — à vif, « thorn » — épine) ; 7°) dans la mesure où nous avons été invités à reconnaître le nom de Theroux filigrané dans la « Bibliothèque du Misogyne », il est permis de s'attendre à ce que d'autres signes cachés nous soient proposés ; 8°-a) si le titre du livre trouve son origine dans la citation du premier Francis Bacon, sa manière trouve la sienne dans la technique du peintre à qui a été emprunté le nom de la jeune femme : fabulation et défiguration deviendront alors des mots-clés pour l'esthétique du texte ; 8°-b) la genèse du roman aurait été la suivante : citation du premier Francis Bacon, examen de l'œuvre du deuxième, emprunt du nom d'Isabel Rawsthorne à cause de la précision de ses ambiguïtés signifiantes ; enfin, (8°-c) le fait que le peintre Francis Bacon se soit appuyé, pour créer ses toiles, sur des schèmes picturaux canoniques, de Cimabue à Velasquez et sur des modes traditionnels d'organisation de l'espace pictural²²⁰ expliquerait par contagion que Theroux ait ainsi choisi d'exploiter un lexique et des formes littéraires empruntés à la tradition la plus haute pour les faire travailler à sa propre façon idiosyncratique.

Ces conclusions provisoires doivent être soumises à l'épreuve du texte. Mais elles soulignent la façon dont Theroux se venge en procédant à la défiguration formelle de son « portrait de femme » baconien tout en empruntant à

220 J'emprunte cette remarque aux analyses de l'œuvre de Francis Bacon par C. Bernard dans *la Représentation précaire* (Paris III : 1991).

Bosch les descriptions de son environnement culturel, plutôt que d'en faire, de façon plus thématique et moins efficace, la maquerelle d'un bordel entouré des suppurations et des pestilences de la peste, comme c'était le cas dans « Lynda van Cats ».

Cette rhétorique de l'excès, du paroxysme et de la distorsion, *adéquate* à l'intensité de la passion, de la joie et de la douleur, se porte au bénéfice de cette tentative d'*atteindre* (caresse ou blessure) l'objet de sa revanche, de s'en prendre *physiquement* à cette femme, avec la même énergie que celle qu'il avait d'abord déployée à s'en approcher et à chanter ses louanges. Telle est la raison d'un « *gâchis du langage* » que Barthes associe à « vouloir écrire l'amour » : « cette région d'affolement où le langage est à la fois *trop et trop peu, excessif* (*par l'expansion illimitée du moi*, par la subversion émotive) et pauvre (par les codes sur quoi l'amour le rabat et l'aplatis) »²²¹. Les excès lexicaux de Theroux visent par « extravagance » (Thoreau) à gagner sur des aires de la conscience et de l'expression d'ordinaire insignifiantes. C'est là que les « figures » de la position de l'amoureux se voient répétées, au sens théâtral du terme, sans cesse re-examinées et rejouées²²². A moindre régime, ils se changent en litanie de reproches, reprise et remâchement incessants des fautes et défauts de la coupable. Les gesticulations et les ejaculations oratoires de ce type de rhétorique sont une version haute de ce que Barthes, empruntant le terme à Ignace de Loyola, nomme « loquèle : une manière d'ab-jection et de *ressassement*, le flux de paroles à travers lequel le sujet argumente inlassablement dans sa tête les effets d'une blessure ou les conséquences d'une conduite »²²³.

Mais le deuxième aspect important que présente la rhétorique de *Darconville's Cat* est qu'elle sert au thème et à la stratégie d'ensemble du roman, prenant en charge les figures du renversement et de la mutabilité indispensables à la fonction cathartique du texte.

Car le nœud thématique et diégétique central du livre est précisément fait de la reversibilité et de la mutabilité de l'amour et de la haine l'un en l'autre. Non qu'il ne faille ici introduire quelques nuances : de manière significative, le chapitre intitulé « Odi et Amo », qui dresse la liste de ce qu'aime et n'aime pas Isabel, place ainsi « le roman » et « la nudité » [*nudity*] dans la colonne des « choses qu'elle aime », « la nudité » [*nakedness*] et « la littérature » dans la colonne de celles qu'elle « n'aime pas ». De manière identique, les deux défenses et illustrations de l'Amour et de la Haine les plus visiblement parallèles par leur structure (l'extraordinaire hymne euphorique à la compagnie et à l'amour de « Où irons-nous ? » (ch. 57) et la « Litanie profane » de Cru-

221 *Op. cit.*, p. 115-6.

222 Barthes, *op. cit.*, pp. 7-8.

223 *Op. cit.*, p. 191.

cifer (ch. 82) d'une part ; « L'amour » (ch. 38) et « La haine » (ch. 90) de l'autre) ne constituent pas le plus rigoureux des parallélismes. Ce déséquilibre précaire (« *shaky* » ?) des « comptes » (« *the sheets* » ?) Darconville, au reste, lui devra son salut spirituel. Mais de façon générale, le roman favorise la réversibilité et Crucifer déploie l'intégralité de ses talents et de ses énergies considérables pour en convaincre Darconville. « Nous pouvons changer le sens d'une chose en la voyant sous un aspect différent » (538). Les mots eux-mêmes « peuvent signifier leur contraire » (363). « Qu'est-ce que le langage, alors, quand des contraires peuvent s'aiguillonner à l'existence, comme lorsque la foi doute ou quand l'amour déteste ? » [...]. « Arrachez les mots qui veulent dire ce qu'ils sont et il ne restera plus au langage une seule dent pour mâchonner ses haricots ! » (id). Et l'on voit que cette phrase elle-même n'échappe pas à la règle qui érige la contradiction en mode de construction... De sorte que, très naturellement, le paradoxe devient la pièce maîtresse de tout raisonnement, et le seul espoir de Darconville, en logique, de « battre le paradoxe à son propre jeu » [*outparadox paradox* — 364]. S'il est possible de présenter Crucifer sous les traits d'un « nain géant », les formulations oxy-moriques relaieront sans peine les raisonnements paradoxaux ; la rhétorique de Crucifer dépend ainsi entièrement de sa nature d'« oppositioniste chronique » (536) :

Darconville blêmit, fermant les yeux, essayant d'expulser de son imagination une image terrifiante. Les mots paraissaient littéralement insanes. Il avait enfin fini, comprit-il, par rencontrer quelqu'un qui, dans ce monde mythopoétique mystérieux où sa propre imagination s'était elle-même complue depuis tant d'années, était un antagoniste conséquent, un fou qui le pilonnait à grand renfort d'antilogique déconcertante et incarnait les profondeurs d'un véritable mal, dont l'aspect le plus terrifiant semblait être qu'il choisissait ses opposants en fonction du plaisir sardonique qu'il pouvait prendre à leurs incompatibilités (544-5).

Si Crucifer peut si diaboliquement s'attaquer à la raison et à l'âme de Darconville, le goût de ce dernier pour la rhétorique classique sert objectivement la cause de son adversaire. Car cette rhétorique, fondée sur les principes solides de la scolastique, favorise les polarités, des articulations reposant sur le trinôme thèse-antithèse-synthèse, une organisation binaire ou ternaire de l'argumentation, la disposition des propositions en oppositions, en chiasmes, en sédimentations logiques. Elle prépare ainsi à l'inversion systématique des valeurs symbolisée par le pacte satanique (617) et autres manipulations diaboliques, au nombre desquelles la mise sens dessus dessous de la photographie d'Isabel et le rembobinage de son message enregistré. Stylistiquement, elle organise des canaux de communication conçus pour assurer la possibilité d'un passage entre les contraires et les extrêmes, en même temps qu'elle dépend d'eux. Tautologies, syllogismes, paradoxes, inversions logiques, une quantité de *non solum... sed etiam*, de « pas plus... que », et de « si... alors », rythment les chapitres d'un livre qui n'est pas dépourvu de ressemblance avec

cet ancêtre du protagoniste principal : « tantôt spirituel, tantôt penchant au lourdement doctrinal, faisant preuve de la puissance rhétorique de Gorgias, mais souvent, aussi, du regard herpétique menaçant de la Gorgone » (237).

A son plus représentatif, l'on serait tenté de décrire la prose de Theroux comme une liturgie stylistique, mode parfaitement apte à décrire tant les célébrations érotisées et les dénonciations fulminatoires de la première partie que les préoccupations théologiques de la dernière. Alors que le prêchi-prêcha des Baptistes du tréfonds de la Virginie ainsi que leur environnement universitaire douteux se voient parodiés d'hilarante façon dans la section du livre qui se déroule à Quinsy, la deuxième moitié du roman fait fond sur les effets incantatoires de la tradition catholique et les imprécations nihilistes de Crucifer. La rhétorique de l'excès régnant sur l'ensemble oppose ainsi l'inflation digressive et le délire aux méthodes scolastiques éprouvées d'ordre et de progression selon la raison. L'équilibre et la rigueur de l'argumentation se voient constamment menacés par les proliférations associatives et les amplifications litaniques ou plaintives.

Victime de ses propres aptitudes à la nuance, à la reprise, au repentir et à la réévaluation permanente, une telle rhétorique fournit un accès privilégié à l'argumentation destructrice de Crucifer. Les modes associatifs horizontaux — syntagmatiques — et verticaux — paradigmatisques — de ce dernier s'entrecoupent et s'entrecroisent à tel point qu'ils en viennent à ressembler, voire à figurer, les grands X dont se sert Darconville pour barrer et raturer les pages de son œuvre en cours, le « Rumpopulorum » :

Le désespoir, en se vantant, s'annule. Je passai ma journée à barrer d'X seize pages, puis à en réécrire quatre. X X X : c'est ainsi que les meuniers d'antan disposaient les ailes de leurs moulins à vent lorsqu'ils étaient chez eux pour déjeuner, leur redonnant forme de croix dès qu'ils étaient de retour au travail. Vous ne trouvez pas que ça, au moins, ça fait un bon analogue pour l'art, pour peu qu'on accepte aussi d'être moulu ! (339).

Ainsi, Crucifer est moins porteur de croix, comme l'étymologie de son nom semblerait l'indiquer, que celui qui est capable de barrer *[cross out]* les arguments de l'autre en détruisant par la rhétorique toutes les avancées rhétoriques (le chapitre de Virgile par exemple, cité dans le chapitre... X). A l'instar de son propre corps monstrueux, le squelette de la rhétorique finit par avoir du mal à porter la charge toute charnelle de cet étalage de langage obèse et de références érudites qui, comme dans le cas des « Litanies profanes », et à l'image de leur castrat d'auteur, semblent amputés, ou châtrés de tout désir de direction que manifesteraient, par exemple, la subordination syntaxique ou l'activité transitive des verbes. La parataxe, elle aussi monstrueuse, à laquelle conduisent les malédicitions de Crucifer semble n'être que le résultat asymptotique d'un discours dont le désir sous-jacent, si obsessionnel soit-il, a perdu jusqu'à son objet, ne conservant que son énergie, aussi diabolique

que que débridée. L'impasse d'une telle intransitivité, la souligne une remarque aux termes de laquelle « la rhétorique de l'exagération [n'est] pas seulement inséparable du grand art oratoire mais [...] ponctue l'information de cette espèce de caractère définitif exaspérant » dont Crucifer dit craindre que Darconville « ne doive de toute urgence se faire soigner » (555). Le définitif en question étant bien sûr l'impasse dans laquelle Darconville se laisse emmener.

Ces deux modes rhétoriques préparent ensemble le chemin de la quasi-déchéance de Darconville et de sa rédemption. Même si « la rhétorique [ne fait que ?] pose[r] les questions auxquelles la logique doit répondre » (551), en parlant sur la juxtaposition et la collaboration de la rigueur du sermon et du délire de l'exagération, de l'art oratoire et d'un quasi-délire verbal, Theroux ne parvient pas seulement, et poétiquement, à « ranimer les ressources lexicales et grammaticales dont on a perdu l'usage », mais aussi « à miner, par la distorsion, par augmentations hyperboliques, par l'élation et le déplacement, les déterminations bancales et contraignantes de la syntaxe publique, ordinaire »²²⁴. Semblable difficulté « tactique », on pourra l'analyser comme consistant à jeter un voile lexical et culturel sur la clarté des équilibres rhétoriques, comme le brouillage ou l'estompe des oppositions traditionnelles, des sauts chiastiques, des « *disputationes de quo libet* » binaires et ternaires, des synthèses conclusives, par des empâtements lexicaux et culturels d'une surabondante richesse. Le rythme est si adroïtement inclus au texte (« dans un cri qui laissa derrière lui son écho tel le tribut passager d'un soupir » ; « éviter la concupiscence des fins et le vice des émulations » — 10), envahit à tel point le moindre paragraphe au moyen de parallélismes, d'échos, d'injonctions, de vocatifs, de progressions diadiques et triadiques, d'asonances et d'allitérations, tout l'arsenal de la persuasion scolaistique que, paradoxalement, ainsi qu'il arrive aux enfants apprenant leur table de multiplication, la mélodie menace souvent de monopoliser l'oreille aux dépens des paroles. La liturgie, instrument d'aveuglement ou d'assourdissement, vient seconder cette tactique du voilement à laquelle nous reviendrons.

La liturgie littéraire, bien sûr, bénéficie des plus larges orchestrations dont le roman est la scène, renforçant l'impression dominante de mutabilité : ballets de genres, *pas de deux* stylistiques, contrepoints métafictionnels. Theroux, comme Thomas Pynchon, est capable de tout, du comique du clown et de la farce (70) à la satire swiftienne et à la parodie romantique en passant par le graveleux et la poésie élisabéthaine. Jouant de toute la gamme des modes, des genres et des tonalités, cet *homme-orchestre* littéraire met en évidence et documente pour nous la mutabilité permanente d'une écriture déjà largement illustrée par d'immenses réserves de synonymes et de cognats, une large gamme de tours de prestidigitation étymologique et de jeux de mots en tous genres.

224 C'est la définition que donne Steiner de la « difficulté tactique », pierre de touche de l'efficace poétique.

On a mentionné Bosch : il prêtait, disait-on, ses grotesques à la galerie de portraits de Darconville. Il pourrait être utile à présent de souligner le fait que l'une de ses apparitions explicites dans le texte renforce le baroquisme de la construction. Un grand nombre de remarques métafictionnelles (90, 151, 156, 331, 688...) jonchent, assez naturellement, un texte dont le protagoniste est écrivain. Mais la *mise en abîme* métafictionnelle la plus visible est sans doute ce passage où le projet romanesque apparaît le plus clairement :

Visité la National Gallery. Il y avait une exposition Fuseli. J'ai vu son tableau, le Cauchemar [*The Nightmare*]. On dit qu'il s'agit d'un portrait d'Anna Lannolt, qu'il aimait. [...] Elle le balança pour épouser un certain Mr. Schinz, homme d'affaires ; un Fuseli fou de rage et de haine a alors peint cette toile, comme pour tenter de recourir à la magie noire et lui envoyer des rêves épouvantables. Le désespoir s'appuyant sur les béquilles de l'art. Cette haine — je me le demande — était-ce une manière de préserver sa dignité ou une tentative d'apitoiement sur soi-même en faisant face à son propre ressentiment, pour éviter qu'à force de réchauffer en son sein, un plus grave déséquilibre psychologique ne s'instaure ? (335).

La peinture peut être un corrélatif idéal pour les entreprises littéraires. Et l'attention se porte bientôt sur une remarque de l'eunuque Crucifer : « Je ressemble à une toile de Bosch : mon secret est tout entier révélé dans un petit coin, là, en-bas » (452). Il se peut bien, comme nous le verrons, que ces mots constituent eux-mêmes la plus métatextuelle de toutes les remarques de ce roman. Disons pour l'instant que les traits métafictionnels, les diverses *mises en abîme* sus-mentionnées, éloignent l'attention du déroulement de la diégèse et des liens thématiques pour l'inviter à se porter sur l'habitude quasi systématique qu'a le texte de se replier sur lui-même, de figurer dans ses plis une tendance à exploiter, dans le cadre d'une structure bruyamment arbitraire (cent chapitres exactement), toutes les possibilités de pliage, de décoration, une véritable fascination pour les formes et les signifiants. Le repli du déroulement des événements sur lui-même, par lequel l'intervention de Crucifer renverse le cours des efforts de Darconville, est l'opération la plus vaste ainsi réalisée. Crucifer adresse ses prières à « Nodina, Déesse des nœuds » (440), image appartenant au reste à un imaginaire comparable. Mais l'on pourrait aussi arguer que les néologismes, la manie de l'étymologie, les calembours (la duplice Isabel, par exemple, qu'on nous montre « straightening her seems ») (528), c'est-à-dire mettant de l'ordre dans sa tenue autant que dans les apparences, ou encore, cruel, le renvoi à la « licence de *second maître* de Gilbert van der Slang — 613) ainsi que les autres jeux sur le signifiant trahissent une préoccupation plus large de réversibilité et de mutabilité. Le « baroque » de Thérroux ne s'illustre pas si souvent de notations décoratives artificielles ou délicieusement inutiles (les yeux d'Hypsipyle Poore sont-ils plus limpides d'être comparés « aux bassins d'Heshbon près de la porte de Bathrabbim » ? — 59²²⁵) qu'il ne résulte de ce retour permanent sur la plasticité des mots. Y

225 De même, le regard que jette le professeur de tir à l'arc sur son élève est-il plus élo-

insistant, Theroux nous invite, dirait Steiner, à déplacer notre attention de la « difficulté contingente » du texte à sa « difficulté ontologique » ; c'est par le même biais que s'effectue le basculement d'une entreprise qui tente d'atteindre son sujet à une autre qui s'efforce de s'en libérer et de s'en éloigner. C'est ainsi, en d'autres termes, que s'accomplit la véritable catharsis de *Darconville's Cat* : l'exorcisme ne trouve alors pas plus son origine dans la dénonciation violente et le portrait acide que la santé mentale ne pourrait se recouvrir grâce au meurtre ; bien plutôt, il résulte de *l'inscription* en filigrane de la douleur et de la renonciation, sous couvert de l'élaboration de justifications esthétiques et éthiques, « une utile réfractivité du thème et de la théorie ». Au discours explicatif impuissant se substitueront les figures, plus immédiates, de l'écrit. Ce sont elles qui fonderont la torture en corps.

*
* *

Les distinctions établies par George Steiner, dans *De la difficulté*²²⁶, sont utiles à l'analyse des divers obstacles placés par *Darconville's Cat* sur le chemin de son lecteur. Sa difficulté « contingente » doit être claire à présent, et l'on aura compris que sa difficulté « tactique » constitue l'un des principes actifs essentiels de la poéticité du livre. Il serait tentant, pour peu que l'espace le permettît, de développer la notion de difficulté « modale » selon Steiner à la lumière des problèmes posés par un roman d'une telle complexité culturelle. Semblable développement éclairerait sur l'état culturel de l'Amérique contemporaine et nous ferait comprendre ce que signifie Theroux lorsqu'il vole aux gémomies ce « triste siècle psychiatrique » et cloue sa superficialité au pilori. Le seul fait que *Darconville's Cat* soit à ce point considéré comme hermétique dans ses allusions littéraires, mythiques et religieuses jette une lueur inquiétante sur des sociétés contemporaines qui trouvent naturel de permettre à leurs membres de jouir de l'exotisme de voyages en terres lointaines mais n'envisageraient pas un instant de leur offrir une aventure intellectuelle de magnitude comparable ; qui fonctionnent sur le principe de l'élitisme absolu dans le domaine des sports, des affaires et du spectacle mais tiennent la moindre des difficultés « modales » en littérature pour signe d'élitisme méprisable en société « démocratique ». Mais le texte que composa lui-même Theroux — « Theroux Metaphrastes » — ayant méticuleusement fait litière de ce type d'objection, on examinera plutôt le rapport entre les difficultés « contingentes » et les difficultés ontologiques présentées par les textes littéraires : « des questions

quent de cette comparaison : « Ainsi que l'aigle affamé, du haut de la Roche Digentienne, jetait un regard concupiscent sur un agneau de choix gambadant isolé devant le troupeau de Bandousie, ainsi Miss Ballhatchet contemplait Isabel » ? (82).

226 *Op. cit.*

[...] sur la nature de la parole humaine, sur le statut de la signification, sur la nécessité et les fins de cette élaboration *[construct]*... »²²⁷

*
* *

Dans le roman, tout se passe comme si, dans la logique à la Bosch du détail et de la signature dans un coin de la toile (la jaquette de *Darconville's Cat* est un portrait du protagoniste par l'auteur, le titre de son livre apparaissant sur le quart inférieur), le contingent se voyait développé de façon anamorphotique en ontologique, semblable en cela au *memento mori*, déformé de baconienne manière, qui intrigue et sollicite le spectateur des « Ambassadeurs » de Holbein jusqu'au moment où il découvre le crâne sous l'amas informe de peinture. Ledit spectateur, alors, de réviser radicalement son appréhension d'une image du pouvoir à la lumière du symbole tout « ecclésiastique » de la vanité et de la mort qui domine le centre axial et axiologique du tableau. Que Darconville dispose une authentique tête de mort sur sa table de travail du jour où il s'installe à Quinsy constitue à cet égard à la fois un indice et un leurre, les véritables anamorphoses se dissimulant ailleurs.

La composition du livre telle que la conçoit Darconville vise dans une large mesure à reconstruire le passé, à arracher la mémoire au temps, à essayer de comprendre jusqu'où il doit revenir en arrière pour retrouver la bifurcation fatale où s'est esquissé le changement de l'amour en haine. Méditations adamiques et tonalités miltoniennes guident l'attention du lecteur vers des douzaines d'éléments plus discrets invitant à s'interroger sur les origines, les rapports de l'idéal au réel, à se poser les questions de l'écriture, de la représentation et de la figuration. On trouvera des étapes dans ce processus de remontée de l'histoire et du temps dans les causes du bégaiement dont Darconville souffre à l'occasion (une gifle à lui infligée par un certain Père Théophane) ; dans le souvenir récurrent de sa grand-mère — retour au palazzo qui appartenait à cette dernière, adoption par Darconville de sa devise programmatique qui, « fébrifuge à l'enthousiasme excessif », revient en ritournelle dans le roman : « *Un altro, un altro, gran' Dio, ma più forte !* » — ; dans l'admiration qu'il professe pour son cardinal d'ancêtre ; dans son recours permanent aux enseignements de la Patristique et enfin dans une vaste quantité de notations ayant trait aux causes et à la Chute, dont la moins importante n'est pas le fait que les derniers efforts qu'il déploie pour comprendre soient faits sous le toit de l'*« Adams House »* à Harvard. Cette quête des origines, on peut la lier à son désir de remonter le flux des événements et des émotions jusqu'à une manière de trauma primitif. Dans une telle perspective, l'archaïsme systématique qui domine ne peut se lire seulement comme préciosité, facteur de voilement qui se manifestera à son plus clair dans des choix lexicaux ren-

227 Steiner, *op. cit.*, p. 41.

voyant à l'Antiquité. Il est aussi la trace d'une conviction souvent consciente : ce que la passion a d'inassignable ne peut se tempérer que par le retour le plus scrupuleux possible aux formes et aux modes en vigueur dans le contemporain de la confusion originelle. Comme l'écrit R. Barthes, « le sujet amoureux ne peut écrire lui-même son roman d'amour. Seule une forme très archaïque pourrait recueillir l'événement qu'il déclame sans pouvoir le raconter »²²⁸. Sauf à nicher le récit dans ces formes archaïques, l'on serait condamné à répéter sempiternellement les figures dessinées par les sédimentations historiques du « discours amoureux ».

L'expulsion du paradis que représente métonymiquement la rupture d'une relation amoureuse s'accompagne nécessairement de la perte de toute parole authentique et vraie. Comme le dit Darconville lui-même, « c'est la vie cultivée qui a existé en premier ; ensuite est venue la vie sans culture, arrivée en même temps que la malignité du serpent, Satan » (329). C'est la raison pour laquelle les mots le plus aisément disponibles ne peuvent en aucune façon dire les imprononçables vérités liées à un ensemble amour/haine d'émotions que le monde d'avant la Chute ne distinguait pas. Darconville « rêve parce qu'a chu sa raison » (2), son souvenir d'enfance le plus ancien le voit « essayer de ramasser des morceaux de clair de lune qui étaient tombés sur son lit par la fenêtre » (7) et, durant son séjour au séminaire, il « se prétendait capable de jeter des sorts, faisait savoir qu'il croyait que les animaux, par la vertu d'une langue universelle dont nous étions les seuls à avoir été déchus, étaient capables de nous comprendre lorsque nous parlions » (7). Plus tard, arrivant à Quinsyburg, partie de sa haine de l'endroit viendra du fait que les lieux lui paraissent « l'endroit idéal pour ressentir les premiers signes de la déchéance et de la chute » (13). Il devient alors possible de lire sous un nouveau jour une remarque tout d'abord mystérieuse : tentant de s'expliquer la conduite d'Isabel aux premiers jours de leurs amours, Darconville note « à quel point le secondaire peut devenir primal » (180) et s'interroge sur la « devinette » que constitue sa « Petite Chose » : « Elle était ce facteur ineffable dont la définition précise — si toute définition doit éviter d'employer le ou les mots que l'on cherche à définir — ne pouvait, et c'en était enrageant, être dite en nuls autres termes » (180-1). Si « l'esprit, définissant la réalité, la crée du même coup » (180), ce qu'il est capable d'atteindre est circonscrit par la capacité de ses moyens expressifs. « L'imagination consume une certaine partie de la réalité. Là serait, n'est-ce pas, le salut essentiel de l'écriture », note Darconville (331) ; et Barthes, à sa manière, confirme cette impression : « Ce que l'écriture demande et que tout amoureux ne peut lui accorder sans déchirement, c'est de sacrifier *un peu* de son Imaginaire, et d'assurer ainsi à travers sa langue l'assomption d'un peu de réel »²²⁹. Darconville sait parfaitement

228 R. Barthes, *op. cit.*, p. 109.

229 R. Barthes, *op. cit.*, 115.

que la simple *transcription* de ses émotions s'accompagnera nécessairement d'un sentiment de perte que sa rhétorique de l'excès ne peut espérer pleinement compenser. Il remarque que l'empyrée de son Idéal, il ne peut le regagner par la plume, même si « *caelum* » renvoie à la fois au ciel et à l'instrument du graveur. Alors que durant la crise violente, la « catastrophe », « le sujet, éprouvant la situation amoureuse comme une impasse définitive, un piège dont il ne pourra jamais sortir, se voit voué à une destruction totale de lui-même »²³⁰, Darconville sait que le « *calamus* » avec lequel il écrit (évidemment surnommé « Le Désastre Noir ») est incapable de se montrer à la hauteur de la « calamité » dont il est victime. Retrouver le Paradis est une entreprise condamnée à l'avance si on l'entreprend par le biais du langage de l'amoureux déçu, car « il semble parfois au sujet amoureux qu'il est possédé par un démon de langage qui le pousse à se blesser lui-même et à s'expulser — selon un mot de Goethe — du paradis que, dans d'autres moments, la relation amoureuse constitue pour lui »²³¹. « La perfection de la forme, artifice imprononçable, ne suffit pas, et les concepts et les images qui n'ont pas de relation authentique à l'existence » ne peuvent équivaloir « au Verbe qui s'est fait chair » (136). A tout le moins faut-il avoir recours à un langage évocateur de ses origines, un langage expliquant les tendances et les traces archaïques et secrètes dans la prose du sujet amoureux dont il est ici question. Faute de quoi l'entreprise toute entière échouera, comme en témoigne l'abondance des objets noirs et autres signes du deuil dans le roman (le récit s'ouvre sur la phrase : « Darconville, le maître d'école, était toujours vêtu de noir » et, de « La Duchesse Noire » à la page noire volée au *Tristram Shandy* de Sterne, de Spellvexit, le chat noir, à la boîte noire dans laquelle sera enfermé le manuscrit de Darconville à la fin, cette couverture noire recouvre une magie non moins noire ; la plume noire de Darconville pourra peut-être la transcrire mais ne lui permettra en aucun cas de comprendre).

La « prose d'amour », la « prose de haine » voile en même temps qu'elle révèle : incapable de *dire* le sens, elle étale sur la page les éléments qui permettraient d'y accéder tout en dissimulant de façon contingente sous ses falbalas ceux qui permettraient une compréhension plus immédiate. Caressant les surfaces parce qu'il est incapable de pénétrer le sens, un tel langage se fait fête de ses pouvoirs de suggestion, compensant par là sa faible capacité à dire. Pareille cataglossie fait songer à une nouvelle de Guy Davenport, « l'Aurore à Erewhon », qui parvient à une intense érotisation par des moyens similaires ; elle évoque aussi une remarque d'Edward Gibbon : « Mon texte anglais est chaste, et tous les passages licencieux ont été laissés dans l'obscurité décente d'une langue savante ».

230 *Id.*, p. 59.

231 *Id.*, p. 95.

Si « l'écriture est une maladie spirituelle dont elle se considère la cure » (155), son in-décence et son ob-scénité deviennent d'autant plus programmatiques que le texte exorciste s'efforce d'épuiser les possibilités de dévoilement de l'horreur dont il traite, la voilant de ce fait même. C'est dans cette mesure que le parallélépipède du roman est comparable à la boîte logique qu'utilise Darconville dans sa classe, à Quinsy, à des fins pédagogiques :

Cette phrase encadrée
est fausse

*
* *

Mots et phrases semblant ainsi en eux-mêmes incapables d'atteindre le cœur du problème, le roman s'efforce, *par conséquent* — plus encore qu'*aussi* — d'inscrire dans le texte, à des fins cathartiques, des figures représentant la vérité immédiate d'une relation et d'un ensemble d'émotions par ailleurs inexprimables. L'« exorcisme de l'encre » (5) paraît tenir aux aspects les plus matériels, physiques de l'écriture, ainsi que l'indiquait l'usage généralisé de la noirceur dans le roman. Ce n'est en effet pas gratuitement que le texte remarque que « le cerveau d'un poulpe ne fait qu'un sixième de son sac à encre » (151) ; ni pour rien qu'il est annoncé que « la nature même de l'art » consiste, comme le démontre l'histoire des « splendides échecs » constituant *le Bruit et la fureur*, en les « échecs par lesquels l'homme a tenté de mémoriser son expérience » (156) ; pas pour rien non plus, comme on l'a vu, que le stylo de Darconville est « le Désastre Noir ». L'écart entre les moyens verbaux et matériels disponibles et le défi présenté par la représentation de l'expérience sont tels que *Darconville's Cat*, si impressionnantes que soient ses pouvoirs linguistiques, a en dernier lieu recours à la simple désignation et à la manipulation de présences par ailleurs inassimilables.

Le chapitre 63 s'intitule « Dessins dans le tapis ». Bien que le chapitre se déroule à Harvard, à « Adams House », et nous présente schématiquement un certain nombre de « personnages » dans un environnement douillet — parmi lesquels le délicieux Professeur McGentsroom qui s'exprime dans « une langue qui trouvait ses références vers le milieu du siècle passé » (407) —, son titre jamesien invite à l'enquête. Une invitation parmi de nombreuses autres, toutes adroitemment disséminées dans le texte pour guider le lecteur et lui apprendre où et comment chercher l'inscription des figures qui assumeraient à terme une puissance cathartique égale à celle du simple mot gravé sur l'écorce d'un arbre par Darconville et Isabel : « Souviens-toi ». Tout comme cette inscription fait plus pour la santé spirituelle de Darconville que tous les discours du monde, si érudits et abscons fussent-ils, ces inscriptions dans le texte feront plus que les célébrations, les fulminations et les dénonciations qui

constituent la majeure partie des sept cent quatre pages du roman : laisser une trace de ce qui fut et manipuler cette trace afin d'effacer et d'annuler son sens original. Le roman entre vaudou et graffiti.

Tout lecteur attentif est guidé pas à pas vers le réseau filigrané des inscriptions subreptices du nom des protagonistes concernés. C'est Crucifer qui invite Darconville à « perdre l'esprit dans une province paisible du Pays des Acrostiches » (537), au cas où le lecteur n'aurait pas remarqué le nom inscrit dans « la promesse tenue » du poème que Darconville envoie à Isabel (123-4). Darconville avait bien promis un poème à sa bien-aimée, mais Theroux avait également fait une promesse à Linda Ann Burton, la jeune femme dont le nom est ainsi révélé : « Fais-moi le plus de mal possible », lui dit-elle. — « Je le ferai », répond-il.

Ce premier memento, qui fait écho au « Souviens-toi » auquel Darconville doit son salut, est essentiel à la découverte des autres inscriptions. Car à compter de ce moment, il devient difficile de ne pas remarquer que le premier item de la « Bibliothèque du Misogyne » est *Burton sur l'infidélité : Discours à la Chambre de l'Etoile* (1637) (442) et que la bibliothèque contient, en plus de la « véritable » *Anatomie de la Mélancolie*, de Burton, plusieurs objets curieux : l'un est intitulé *J'ai un vagina dentata*, de L.A Burton (444), un autre *Pourquoi nous ne devrions pas nous marier* (1948) de C. Linda. Si le *Du mariage et du célibat* de Francis Bacon ne fait peut-être que réitérer le code esthétique et l'assimilation autoriale qui ont permis la défiguration d' « Isabel Rawsthorne », un autre titre constitue sans doute une revanche moins visible sur le traître hollandais qu'épousera Isabel : *les Gnomes de Zélande*. Qu'il puisse s'agir d'un livre imaginaire utilisé aux fins d'une vengeance *ad hominem*, Theroux le laisse supposer qui s'est, jusqu'alors donné tant de mal pour nous accoutumer aux pratiques anagrammatiques et à l'art de la « Pseudonymerie ». On en prendra un exemple simple : Darconville fait un cauchemar (516) qui culmine dans sa vision d'une épitaphe (517) ; au-dessus d'une tête de mort — inscription graphique relayant le *memento mori* de sa table de travail et la technique d'Holbein — sont inscrits les mots suivants : *Darconville/Le Rival Donc*, la deuxième ligne étant de toute évidence un anagramme de la première. Mais deux autres exemples ont un pouvoir pédagogique encore plus grand dans la mesure où nous y apprenons aussi quel usage faire de ces anagrammes. Nous apprenons (223) que « l'anagramme de « Determination : thorough evil ! » [Détermination : mal absolu] est « I mean to rend it through love ! » [je veux le déchirer par l'amour !], — l'équation trouvant sa perfection dans le i [I = je] manquant, celui qu'il faut nécessairement perdre pour que l'autre trouve son salut ». Beaucoup plus loin (635), on note que « l'anagramme de « the heart's desire » [ce que désire le cœur] est « hate strides here » [la haine erre en ces lieux] — l'imperfection de la transposition étant cette apostrophe impossible à lancer ». Dans ces deux cas est soulignée la nature à la fois heuristique et thématique de l'anagramme. De sorte que,

consultant la « Bibliothèque du Misogyne », il n'est guère difficile de déterminer le propre nom de Theroux parmi les titres. Si l'on remarque *les Gnomes de Zélande*, c'est, certes en raison du préjugé anti-Hollandais qui court dans le roman, mais surtout parce que son auteur n'est autre que « Rex Hout ». Pareille inscription manipulatoire apparaissant au début de la longue liste dont est fait ce chapitre, la tentation est grande de rester vigilant pour d'autres occurrences. Ce n'est, au reste, pas en vain, puisqu'apparaît non seulement une série de titres ayant pour auteur un (Alexander) Theroux anagrammatisé (au nombre des plus évidents, et des plus importants, dans la mesure où s'y trouve inscrite toute la thématique officielle du livre, « *l'Amour et la haine*, d'Axel, Thane O'Droxeur » (450) ; mais aussi, parmi d'autres, « *Comment distinguer votre mère d'un loup* de Roland X. Trueheaxe » (443), « *Fiancées Financées* de Lex and Xoe Heartrue, Ph. D's » and « *Die Schwartze Herzogin* de T.X. Hoeur » (449) ; d'autres, comme « *Son Altesse Royale la Femme* de Max O'Rell » et « *Agathe, ou les deux biscuits* de François-Charles-Nicholas Racot de Grandval » (450) semblent beaucoup trop polis pour être honnêtes ; un certain nombre de livres ont des titres et des auteurs où se mêlent les lettres des noms d'Alexander Theroux et de Linda Ann Burton, à la façon des coeurs entrelacés sur un arbre : ainsi « *Modern Woman : The Lost Sex* by Lundberg and Farnham » (448) contient « A. Theroux » and « L. Burton », cependant que le « *Defixionum Tabellae* d'A. Audollent (1904) » (445) contient « Alex » and « Linda ». « Linda Burton » apparaît seule dans « *Lettres à Burohau-Ud-Din* » (447) ; encore faudrait-il voir dans quelle mesure l'« imperfection de la traduction » ne laisse de côté dans le nom de son auteur (Tippu The Sultan of Mysore) que l'« eyesore » [verrue d'un spectacle insupportable] évident que constitue désormais la jeune femme en question...

L'inversion diabolique des paroles à laquelle Crucifer procède, fidèle au modèle de son pacte satanique, est aussi l'instruction dont il munit Darconville pour sa propre manipulation/malédiction du nom d'Isabel Rawsthorne (« ENROHTSWAR LEBASI » — 632), accompagnant le renversement de la photographie de son ex-amie sous les auspices de « *Retragrammaton* » (631). C'est également l'instruction que reçoit le lecteur, dès lors capable de découvrir que Linda Burton subit un sort semblable : parmi les livres de la « Bibliothèque du Misogyne » figure ainsi *The Kept Woman Who Didn't Keep Long* (449) d'une certaine Adnil Notrub. La même Adnil Notrub apparaît brièvement (sous les traits d' « Adnil Notrub, la comtesse au Faucon » — 574²³²) dans la prodigieuse « *Litanie profane* » dont le mélange apparent de vrais et de faux personnages historiques et mythologiques se révèle être un mélange de personnages tout à fait réels dès que l'on sait — et à ce stade, comment

232 Une comtesse, une duchesse noire, van der Slang... La jeune femme qui se cache sous le nom d'Isabel Rawsthorne n'aurait-elle pas seulement épousé un Hollandais, mais qui plus est un aristocrate ? En tout état de cause, un traducteur s'apercevra ici que son activité ne suppose pas toujours la perte...

l'ignorerait-on ? — comment lire. Non sans délicatesse, « Isabel Burton, the ballacher » [la brise-couilles — 573] mêle personnage de fiction et source originale, cependant que « Linda Ne Touchez Pas, reine des faux-culs » (572) relève manifestement du thème obsessionnel de la traîtrise féminine ; « Linda Cannesdesaindoux, la femme qui n'est jamais venue » (577) entretient des rapports évidents avec une Isabel Rawsthorne dotée de fortes cuisses²³³ et la « Linda van der Lubbe » qui constituait le titre original du roman de Theroux²³⁴ ; « Linda Maestra, la sorcière de Goya » (579), associe une ancienne maîtresse avec un autre maître de la défiguration alors que « Linda Pallant, produit fini » (584) demeure plus cryptique et par conséquent moins puissamment inscriptionnel. Enfin, si « Isabel Rawsthorne, than whom none here is more loathsome » [une Isabelle « qu'on ne ferait pas plus pestilentielle », peut-être ?] (586), fait fond sur le rythme et la rime, et exclut ainsi le personnage de fiction des mémentos rigoureusement inscriptionnels en l'incorporant aux mouvements rhétoriques dominants du texte, « Madeleine Amalaric » (585) et Dian L. Rotbun, hédonomaneque » (591) sont de toute évidence de plain-pied avec d'autres inscriptions dissimulées parmi les volumes de la bibliothèque de Crucifer : la première invite à lire en elle un « Linda aime Alaric [Darconville] » alors que Linda Burton se trouve anagrammatisée sous la seconde. Le fait est — et il est fonctionnel — qu'une fois que le lecteur a entrepris sa recherche, il tend à découvrir des anagrammes de ces noms pratiquement dans le texte entier, tout comme Darconville, qui erre par les rues de Cambridge, voit partout le visage d'Isabel. Ainsi l'obsession du protagoniste se trouve-t-elle inscrite dans le texte par le lecteur lui-même, comme pour confirmer que « comme dans les exorcismes, il est impossible de lever un sort qui n'ait pas d'abord été jeté » (638). Alors que par le biais d'un lexique et d'une rhétorique, Isabel Rawsthorne ne pouvait être que défigurée, la femme qui fut son modèle dans la vie réelle peut ainsi être systématiquement figurée, dispersée, et de la sorte exorcisée.

Les inscriptions se font encore plus voyantes dès que Darconville associe son propre destin au nom polysémique de la femme qui causa une telle douleur à l'auteur. Dès la page 333, le texte annonce que Darconville « must up burtons and break out » (« hisser les voiles et s'évader », dira-t-on). Mettre ainsi au premier plan le nom ici inscrit, c'est désigner une méthode pour atteindre son salut, et nous ne pouvons être surpris, dès lors, de constater que *le chapitre qui suit* la « Litanie profane » (83) soit intitulé « Gone for a Bur-

233 L'Isabel Rawsthorne qui posa pour Francis Bacon était également « bien en chair ».

234 Voir l'excellent article de Steven Moore : « Alexander Theroux's *Darconville's Cat* and the Tradition of Learned Wit », *Contemporary Literature* XXVII, 2, p. 236 n° 8 : « La note introductory présentant deux extraits du roman dans le numéro d'automne 1974 de *The Harvard Advocate* disait qu'ils provenaient d'un roman intitulé *Linda van der Lubbe*, à paraître en septembre de la même année ». De toute évidence, la revanche prenait de plus amples proportions encore...

ton » (593 — « parti boire une bière brune » comme on dit en argot lorsqu'on a failli mourir) ; ainsi est soulignée la nécessité qu'il y a pour l'auteur d'échapper au sort (« spell ») particulier auquel succombe Darconville, *to « vex it*», en d'autres termes, de le « contrarier », ainsi que le suggère le nom — « Spell-vexit » — de son chat. Le sens ultime du titre du roman s'enrichit d'autant.

D'innombrables autres signes de cette nature inscriptionnelle pourraient être choisis pour défendre une telle vision cathartique du filigrane, « réfractant thème et théorie ». Ne citons que cette soirée où le couple va entendre « le Hollandais Volant » (voleur ?) et que Darconville annote : « Catharsis, je suppose » (333). « Mais tout texte », fût-il critique, « doit avouer sa nature paralipoménaique » ; d'où cette conclusion qui consistera en une conjecture portant sur une ultime inscription qui pourrait bien se révéler être la plus importante. Darconville prétend (564) qu'« Eris is only Eros with an eye » (Eros avec un œil, Eros avec un i, Eros avec un je...) ; et notre attention est attirée (531) par la « proposition (I-A-E) cachée » dans le prénom d'Isabel ; ailleurs, Crucifer nous dit que le mot « woman » [femme] [...] est un lipogramme de la lettre E » (437). Ne peut-on alors méditer un extrait de l'« Oratio Contra Feminas » de Crucifer (« Si seulement l'on pouvait se passer des choses dont on aurait dû se convaincre que l'on pouvait s'en passer » — 551), en gardant à l'esprit ce dont, programmatiquement, le lipogramme en question *se passe* (ainsi *La Disparition* de George Perec parvient-elle à se passer du moindre E dans un roman de centaines de pages) et, contemplant le nom d'Isabel Rawsthorne et le titre de *Darconville's Cat*, s'exclamer à l'unisson d'un Theroux/Darconville libéré : « Now, I can do without U » [Je peux maintenant me passer de U/de toi] ? Entraînés comme nous l'avons été par l'ensemble du roman, il ne serait pas plus scandaleux de le dire que de remarquer que « Darconville's Cat » contient ou bien « A.T. loves Linda » (A.T. aime Linda) ou « Linda's love » (l'amour de Linda), « l'imperfection » de cette dernière traduction mettant au jour les lettres inutilisées « CAT RC », « catharsis » incomplète que constitue le roman...

Au début, Darconville croit que « la chose la plus importante pour les amants, comme pour les écrivains, [est] de savoir comment l'amour, comment l'écriture peuvent demeurer essentiels à la vie, et non ce qui doit exister en dehors d'eux » (155) ; de toute évidence, au terme de ses épreuves, « ce qui doit exister en dehors d'eux » triomphe. Ayant échoué à piéger l'expérience, l'écrivain et ses mots doivent se contenter du pouvoir purgateur des inscriptions ; sur l'écorce d'un arbre ou sur sept cent quatre pages : inscriptions témoignant du souvenir de moments ineffables, le protégeant du temps faute d'avoir le pouvoir de leur redonner vie, tout en libérant celui qui les a vécus, arrachant ainsi le souvenir à l'obsession. Ainsi, l'espace d'un instant, « pouvons-nous véritablement faire exister, dans l'acte même, ce que nous craignons de manière irrationnelle, car il se peut que nous écrivions moins

pour bénéficier d'une seconde chance dans la vie que pour exorciser les démons qui peuplent notre esprit ».

Alexander Theroux scripsit. *Darconville's Cat*. Page 489.

A moins que « scriptavit », de fait, ne convienne mieux ici, la gouge ayant supplanté la plume.

III

SANGUINES : CORPS ET ECRITURE

7

Stanley Elkin : le livre-écorché

Du « petit livre » qu'il envoie vers son destin d'une pichenette verbale à la fin de sa préface, Elkin dit qu'il s'est efforcé d'en lier thématiquement les différentes parties, de donner à ses trois longues nouvelles et à leurs personnages des caractéristiques en commun, de l'emplir de réseaux d'images semblables²³⁵. Il est donc opportun de tenter une lecture intégrée de *Searches & Seizures*²³⁶. A la différence de Crainpool, l'un des personnages du « Marchand de Liberté »²³⁷ (« The Bailbondsman »), on peut être vivement intéressé par « la morphologie de notre affaire ». La première question que l'on peut se poser, fort simple et fondée sur les directives du « conteur » autant que sur celles des différents « contes »²³⁸, est la suivante : par l'observation des structures érigées par récurrence d'images dans les trois nouvelles de ce recueil, est-il possible de détecter une ou des constantes imaginaires perdurant au travers de leurs avatars métaphoriques ? Dans l'affirmative, peut-on lier la présence thématique du corps et des transformations matérielles aux apparentes visées structurelles d'Elkin ? Au-delà, se trouve-t-on alors autorisé à conclure à un organicisme de l'écriture elle-même ?

235 On pense à l'allusion commune à la fenêtre d'église unissant les différents saints qui sont les héros d'une autre trilogie de nouvelles longues : *les Trois Contes*, de Flaubert.

236 *Searches & Seizures*, Nonpareil Books, Godine : Boston, 1973. Toutes les références entre parenthèses sont à cette édition. L'expression est d'abord juridique : elle désigne le droit de « perquisitionner et saisir » ; mais elle dit aussi « recherches », « saisies » et « crises », comme on utilise le mot pour une attaque, cardiaque ou d'épilepsie.

237 *Marchand de liberté*, Domaine anglo-américain sous la direction de Claude Richard, Alinéa 1984, tr. J.P. Carasso. Cette traduction — au demeurant superbe : elle valut le prix Maurice Edgar Coindreau à son auteur — s'éloignant assez souvent des formes qui nous importent ici, j'ai la plupart du temps proposé mes propres versions. Les traductions d'extraits des deux autres nouvelles : « The Making of Ashenden » et « The Condominium », sont également de ma main.

238 « Trust the tale rather than the teller », conseillait D.H. Lawrence.

En effet, il est dit, s'agissant d'Ashenden, mais aussi, apparemment, du lecteur : « Il en vint de plus en plus fréquemment à ressentir une série de déjà-vus, d'abord énigmatiques puis soudain explicables, mais décevants ». Or, loin d'être « décevantes », ce qu'Elkin nomme plus loin des « conjonctions étranges », les images et références obsédantes qui peuplent les pages et se ruent à l'assaut de la conscience associative du lecteur, font apparaître, sous les jonchées de notations cursives, une thématique plus vaste et plus intégrée (ou, si l'on préfère, pour faire la part d'une subjectivité assumée, « intégrables »), une thématique qui n'est sans liens ni avec la structure du recueil ni avec la conception de l'écriture qui s'y illustre.

Quel que soit le nombre des relectures, il m'est toujours apparu que l'enchaînement des épisodes était dans ces textes d'une insigne précarité, que, pour emprunter deux termes à Veselovsky, le « syuzhet » débordait constamment la « fabula », que le récit était trop peu axial pour forcer le discours environnant à s'émonder et que la thématique avouée de la quête (d'une pureté, d'un sens ou d'une complétude) succombait sous les proliférations auxquelles elle donnait naissance pour s'y enfourir. Pour situer le débat proposé en des termes formalistes, on placera les accents sur la distinction opérée par Tomachevsky entre les diverses sortes de « motifs ». Il ne sera pas question ici des motifs tels que les entendirent diversement Goethe, Stith Thompson, Wagner, Freud et son *imago* ou Jung ; mais de la notion introduite par Veselovsky (le sujet est un complexe de motifs) et raffinée par Tomachevsky lui-même en « motifs associés » et en « motifs libres ». Il apparaîtra pourtant que cette distinction est mise en difficulté par les textes d'Elkin, qui tendent à l'annuler. En deux mots : pour Tomachevsky, les motifs associés constituent le soubassement thématique de l'œuvre considérée comme « fabula » ; ils sont dynamiques, communiquants, engendrent ou soutiennent la diégèse, et l'on ne peut les écarter sans déroger à la succession chronologique. Plus « fonctions » (Vladimir Propp) que motifs, dans une certaine mesure, ils donnent au récit ce que l'on pourrait appeler sa tension externe. En revanche, les motifs libres, statiques, accompagnent le récit en renforçant la cohésion thématique interne, libre de l'assujettissement diégétique qui était celui des motifs associés. Or, curieusement, la faible composante dramatique des récits d'Elkin mène l'attention à se porter plus volontiers sur les motifs libres, dont on découvrira ironiquement que leur puissance de structuration est supérieurement dynamisante.

De plus, l'abondante rhétorique de l'organique, aisément décelable, amène à se poser la question, par un curieux effet de retour, de l'organique comme héros, lieu, selon Tomachevsky, de convergence des motifs²³⁹. Les « caractéristiques communes », pour reprendre les termes employés par l'auteur, aux

239 On pourra rapprocher cette définition de celle que William H. Gass donne du personnage, source centrale de l'énergie linguistique sur la page.

récits et aux personnages de *Searches & Seizures* (« The Bailbondsman », « The Making of Ashenden », « The Condominium ») sont définies de façon utile par les Formalistes, qui appellent « caractéristique » d'un personnage le système de motifs qui lui est indissociablement lié. Outre que l'on pourra juger intéressant, en approchant du terme de cette analyse, que la notion de masque soit par ailleurs couplée à la notion de héros dans une définition faisant appel au vocabulaire, au style des paroles et aux thèmes des protagonistes, il faut retenir que Tomachevsky prétend que « le héros résulte de la transformation du matériau en sujet et représente d'une part un moyen d'enchaînement de motifs et d'autre part une motivation personnifiée du lien entre les motifs ». Les personnages d'Elkin étant définis par leur intérieur et leur entour organiques, il devient dès lors légitime de se demander si leurs obsessions organiques ne deviennent pas motifs dont le lieu géométrique héroïque serait alors l'organique en soi et non quelques individus qui n'en sont que très particulièrement porteurs.

La thématique dominante de l'organisme obligera à poser simultanément la question de l'organicisme des structures avant d'en venir à la question d'un organicisme de l'écriture proprement dite. Théoriquement extérieurs à la fable et intérieurs au sujet, en fait constitutifs des deux à la fois, tous les motifs organiques/organicistes exigent en effet que l'on se pose la question de l'organicisme de la phrase et même du signe, que l'on parle de clôture, de cycles, d'une réflexion sur le temps qui met ce dernier en cause pour préférer à l'énoncé d'un destin les descriptions plus éternelles de mutations, de transformation, de devenir, et conclure à la supériorité des possibilités d'une écriture à toute démonstration, même éblouissante, de la pauvreté limitée d'une parole.

1. Les motifs organiques et la thématique de l'organisme

Leibniz décrivait l'organisme comme une machine faite de machines plus petites. Sans lui emprunter ni sa cosmologie ni ses valeurs, il peut être utile de singer sa méthode, de se déplacer du plus petit vers le plus grand, du corps individuel vers la vie et son évolution. S'agissant ici d'abord du seul *organisme*, l'image première c'est, bien sûr, celle du corps. Pour ne prendre des exemples que dans « The Condominium », où on les imagine peut-être moins devoir figurer, la fascination pour les mécanismes corporels est grande. Il serait possible d'extraire des exemples voisins des deux autres textes, même si l'ordre dans lequel les trois nouvelles ont été écrites permet de suivre grossièrement un trajet qui va des surfaces aux origines, des enveloppes au viscéral, du superficiel au vestigial et au primitif. « De quel incipit, de quel gêne fondamental de la nudité surgit, soufflante comme un poumon, aussi insistante que les séquences logiques du battement d'un cœur, les syllogismes du corps, cette exigence de pelure, de tégument et de fourrure ? ». Sur la même page, vient

la réponse : « Un tropisme dans les os pour la masse et le cuir. » C'est la première suggestion de la notion de croissance suivie bientôt, 1) d'une interrogation sur les excroissances et les dégénérescences secrètes (« Pourquoi as-Tu fait Tes élus si frêles, oh Dieu, les as-Tu affligés de talons d'Achille dans leurs chromosomes, transformés en dindons de la farce du cholestérol et de la maladie de Buerger, frappés de mauvaise circulation et pourvus d'une faiblesse pour le lox ? » — 215) ; 2) du sentiment religieux d'un ordre intérieur qui émerveille (« Bon dieu, se dit-il, le sang toujours dans ses veines, sa cervelle, son foie et ses autres organes à l'endroit où ils devaient être, ses intérieurs bien rangés dans les tiroirs et les buffets de son ventre comme les objets d'une maison bien tenue » — 257), et enfin, 3) de la vision du dérangement potentiel inhérent à tout ordre : « Leur viande pâle tranchant sur leurs voix magnifiques, leurs glandes en sale état qui débordent en goûtre les berges de la gorge. Elle voit des bosses, des diadèmes de kyphose, elle voit des coussinets violâtres et tachetés profitant des derniers rayons du soleil de l'été, elle voit des psoriasis pareilles à de la peinture cloquée qui s'écaillent, elle voit des affaissements de chair pareils à des fractures réduites de travers par des rebouteux douteux » (291).

La notion d'enveloppe unit, dans « The Condominium », les réflexions sur le corps et celles sur l'habitat, et il est naturel que les visions d'enfermement, de débordement, de fuites, de bosselures, de déchirures s'y retrouvent dans les deux univers. Constructions et corps sont également associées dans « The Bailbondsman » où les structures physiques sont les lieux de détention d'une chimie. Le crâne ouvert du stade (80) révèle un système nerveux ; les communications ordonnées par un « Comité des Comités » rachidien, dans « The Condominium », sont le seul indice de vie véritable dans un ensemble psychologiquement laminé où, pourrait-on dire, vos désirs font désordre, et où les institutions sont autant de prothèses dont la mécanique est l'objet de diagrammes et de statistiques. Dans « The Bailbondsman », les bâtiments qui abritent la physique et la chimie à l'Université de Cincinnati sont, dit le texte, des « clés » (108 : « La physique et la chimie se faisaient face comme des clés dressées »), même si Main avoue plus loin (121) : « La physique me brise le cœur, l'astronomie me fait mal aux couilles. Les maths, je m'en tape. La chimie, vaut mieux pas que j'y pense. » A ranger du côté de la clé-chimie, la puissance de conviction que Main attribue à la menstruation (en italique dans le texte p. 23) lorsqu'il s'agit de faire peur à Edna, mais aussi, dans « The Making of Ashenden », les odeurs animales ou humaines (« la chimie de la chair » — 172 ; « la chimie gazeuse de l'amour » — 174), les impressions (« une première impression aussi chimique que le musc d'une ourse » — 174), la valeur et les valeurs (« C'était comme si un esprit résidait parmi les objets et s'y mouvait, s'agitant, se retournant, une santé précaire des choses, irrégulière, et soumise à des flux comme peuvent l'être le pouls, la température, les réactions chimiques du sang » — 220), une chimie que l'on domine, domestique, amadoue (« sirotant des citronnades bouillantes pour

tromper leurs entrailles, faire le coup du lait chaud à leurs insomnies » — 109) mais qui finit toujours par l'emporter (« Ses cheveux s'étaient éclaircis, son ventre s'était épanoui, ses maux, ses douleurs et ses selles devenaient irréguliers et il parvenait à suivre le jet de sa pisse affaiblie » — 105). Grande horloge cosmique, la chimie règle l'évolution des corps. Main ne s'intéressant pas au temps n'a ni sens du goût ni de l'odorat ; il espère par là ignorer la tripe, remplacée par une sciure de parole, un vrilhon de discours. S'il refuse le temps avec les odeurs, c'est que toute odeur est décomposition ou recomposition par le souvenir associatif, en tout cas processus, durée. Celui qui sent l'or, dans le rêve, ce n'est pas lui, mais sa « persona » onirique, qui sent aussi les couleurs du parfum (87) lorsqu'il a fait retour dans un passé au temps décomposé. En ce sens, il est normal et raisonnable que tout liquide d'embaumement sente fort. Par contraste, Ashenden a des « sens chatouilleux », semblables au « sens de l'odorat aigü » des ours. Se rapprochant des bêtes, ses sens s'affinent. Répulsion, ignorance, attirance et fascination scandent diversement l'importance du chimique.

Autre et même, plus externe peut-être, mais aussi énigmatique, la physique des corps. Pour revenir aux surfaces, le désir de peau qui introduit « The Condominium » fait écho aux fascinations du superficiel, de la couverture et du masque. La peau isole et protège d'un environnement menaçant comme de l'explosion au jour de ce qu'elle doit contenir et renfermer. « De quel vortex historique surgit en tournoyant cette idée d'une seconde peau ? » (191). Lutter pour ou contre le social, c'est lutter pour ou contre une manière de nudité dans cette troisième nouvelle²⁴⁰. Déjà, dans la première, la peau du pyjama protégeait de l'agression lors des insertions dans un environnement physiquement semblable à celui du condominium : l'hôtel où Main s'en va rêver. Isolé, il s'évade, coupé des surfaces par l'extérieur comme par l'intérieur : « Moi, j'aime les pyjamas, j'ai toujours aimé ça. Ça plairait à qui, d'être allongé avec ses grandes couilles rouges qui se barrent dans tous les sens, la bite qui joue les girouettes ou l'aiguille de boussole ? Non, je suis un gars à pyjamas, moi. » (66). La peau et le vêtement contrôlent l'errance et la désagrégation du corps, joint les organes en organisme. Lorsque meurt le père d'Ashenden, il est « trop faible pour mettre son pyjama » (140) et Ashenden le poursuit « dans les labyrinthes de sa dissolution » (141). Il est ainsi des façades blêmes de loft ou d'entrepôt qui dissimulent de luxueux logements moquetés, mais aussi des façades classées abritant des taudis. La peau tendue, la peau-caisson, dissimule au regard le kitsch et le désordre baroque des organes. Ainsi le cœur, organe central et jamais nommé ailleurs que dans la première page de « The Condominium », dans cette jungle de déclinaisons d'organes, est-il souvent utilisé de manière strictement convenue et j'allais dire « bien mise », noyé dans les cols durs du syntagme figé, pris dans les baleï-

240 On se rappelle que dans *Cassandra* (Chap. 4), Skipper essaie ainsi d'échapper au temps de l'histoire.

nes du cliché, nettement découpé dans du papier, du carton, du langage : « le cœur sur les lèvres » (134) ; « immobile devant lui comme l'une de ces silhouettes de tir du FBI, mes organes vitaux (nous étions sur la plage, je n'avais pas de chemise, rien que mon maillot de bain, le soleil se levant au-dessus de son épaule comme un projecteur tourné vers moi) aussi nettement dessinés que les morceaux de viande sur le diagramme d'un boucher, mon p'tit cœur d'amoureux bondissant vers le canon de son pistolet » (135) ; « à vous briser le cœur », « les affaires de cœur », « dire ce qu'on a sur le cœur », « la main sur le cœur ». Prêt-à-porter linguistique, l'expression toute faite est le vêtement de cette chair verbale. La vérité apparente des mondes des trois nouvelles se décale sous les vêtements dans « *The Making of Ashenden* » (« J'étais déjà devenu ce que dictait ma tenue ») et dans « *The Condominium* » (265 : « attachez-vous un holster à la ceinture et le corps s'adapte automatiquement... ») ; sous la peau et les plis avec l'ourse ; sous les édifices dans « *The Condominium* » ; sous le langage, le spiel, les bruits de bouche, les effets de rhétorique apprêtée dans « *The Bailbondsman* ». A l'intérieur des poupées russes révélées par le retrait de ces premières enveloppes, une autre architecture signifiante : les dents et les os.

Dents et os de ce recueil ont, comme les autres images, une triple fonction : thématique, structurelle et d'écriture. Je dirai plus loin comment les os articulent, plus qu'eux-mêmes entre eux, des membres de récit, des relations sémantiques, et comment les dents et les os sont liés à la chair autant qu'à la parole. Qu'il suffise de garder à l'esprit pour l'instant les multiples occurrences du mot « os » *[bone]* dans le texte comme simples notations organiques. « Je dis [à Avila] que son ossature est son destin » (144) ; « ce membre, cette partie intime pareils à des fragments dans un puzzle. Et puis, seulement après, joindre le bras à l'épaule, l'épaule au cou, le cou au visage, en ezérialisant mes partenaires, ces os, ces os, ces os, i' vont marcher, ces os-là » (166). Os de la main d'Ashenden qui se brisent dans l'ourse, os brisés dans « *The Condominium* ». Les exemples abondent, repris en mineur et au figuré ici et là par la rhétorique organiciste du texte. On y reviendra.

Des dents ensuite, partout, des dents, pierres carnivores dont le sarcophage figurera en son temps la reprise, si omniprésentes qu'elles fonctionnent par rappel jusque dans l'absence : le mot « branlant » (62), à distance d'un gros paragraphe de l'incise « pas de dents ici », fonctionne par habitude. Comme la viande et les cris de bête dans la poésie de Michael McClure²⁴¹, les dents sont visibles même quand elles sont dissimulées, avec leurs liaisons, leurs ancrages, leur topographie : « Dieu voit au travers de mes couronnes éclatantes, sait ce qu'il y a dessous, Il voit jusqu'à mes gencives, les fondations roses de mon être, les rangées nuageuses sur lesquelles les dents sont plantées comme

²⁴¹ Voir le « Nous sommes de la viande ! Nous sommes de la viande ! » de *The Dick Gibson Show*, autre création de Stanley Elkin (1971).

autant de portées. Et sous les gencives les racines gainées de ciment qui s'agrippent à l'os, cherchant désespérément un endroit où s'accrocher [*handhold*, voir plus loin les enchaînements sur la main], une prise, tel un montagnard apraxique... Dieu connaît mes mâchoires » (70). Echo d'Ezéchiel suivi d'échos de Daniel dans les nombreuses mâchoires du texte, qui font parfois se cotoyer les bâtiments-corps et les corps-bâtiments : « Cincinnati, au dessous de lui comme un croissant de maxillaire, les bâtiments comme des dents, gris de négligence, l'Ohio faisant circuler ses jus dans la ville comme une salive » (80). Aux pages 85, 88, 93, 107 ou 121, elles sont toujours décrites comme le morceau ultime du Lego de l'organisme humain, instrument de parole et de nourriture, fossile absolu, arme de combat, moyen de survie, agent de l'évolution. Ainsi, dans « The Condominium » pourra-t-on voir logiquement et comme « naturellement » apparaître l'expression préconstruite « la peau des dents », redynamisée par le contexte, et les reprises au figuré, nombreuses elles aussi, seront plus loin signalées.

C'est avec les os et les dents que s'amorce la transition vers l'obscur du passé géologique, le passage vers d'autres règnes. Le motif du géologique, de l'antédiluvien, du préhistorique, les domaines de la zoologie, de l'histoire des espèces, de la paléontologie, de l'archéologie, des classes à la Linné par lesquelles le « Comité des Comités » rend compte de l'existence : c'est par là que l'organisme rejoue l'organique, l'éternel du vivant indifférencié. Retour, d'une nouvelle à l'autre, de l'autre à la troisième, d'« andouillers » (176), de « sexes cornus » (78), de nouvelles espèces, de gènes mutants. « La viande des derrières » (78) nous parle déjà d'animaux, de cages et de crocs. La proximité des bêtes dans le texte est assurée soit directement (« The Making of Ashenden »), soit par l'entour des motifs. Les vitrines des magasins sont des cages (71), l'évolution est amorcée dès la page 7, les constructions progressent comme un fléau, une pestilence (71), mais aussi comme des successions d'espèces évolutives ; les sonotones sont des drains à son ; la table de Mme Preminger fait des strates géologiques ; la décomposition des pierres donne l'acétylène, la faim fait émettre d'autres gaz et les flatulences ont la personnalité des cristaux et des empreintes. Telle tache de transpiration est la marque d'une patte de bête. La nature offre à Main ses collections et ce dernier est la nature-même pour Crainpool : « Je serai sa Nature comme la Nature est mienne » : parfaite superposition syntaxique de l'organique à un organisme. Le musée d'histoire naturelle où nous promène Elkin, de Pliocène (68) en Ere Glaciaire (123) et de frise géologique en squelette délité, c'est celui où il a trouvé les dents : « Je n'ai rien inventé du tout pour la description de ces dents. Toutes ces dents, on peut les voir quand on veut au Musée d'Histoire Naturelle Victoria et Albert. J'y suis allé avec un bloc-notes et j'ai copié la forme de ces dents... »²⁴². Le Phénicien a sept mille ans (67), il sait ce qu'est

242 *Anything Can Happen*, de Thomas LeClair et Larry McCaffery, Illinois University Press : 1982, p. 124.

la sélection naturelle (67) et son rêve lui révèle la connaissance du temps long (107).

Dans « The Bailbondsman », déjà, nous circulons parmi les molécules et les amibes primitives auxquelles Main fait souvent référence. La chimie des corps est la même que celle du monde et c'est pourquoi Ashenden revient aussi abondamment sur son héritage génétique, tout comme Main qui dit (6) : « C'est une question de sang ». Brew, comme son nom l'indique *[concoction, mélange]*, est fait d'oxygène et d'hydrogène mêlés. Dans leurs lits jumeaux ses parents O et H [Oh et Ash], « éléments de base de l'univers matériel » (130) ont mêlé leurs éléments de terre, d'eau, d'air et de feu. On verra que la notion de cycle et de reprise ne s'arrête pas à la remarque suivante : « Ce nexus, cet astucieux pontage qui avait relié Newpert à Oh, Salts à Ashenden et Ashenden à Oh », mais que l'imagerie ignée fonctionne aussi comme lien de nouvelle à nouvelle et de titre à titre. Les transmutations élémentales de « The Making of Ashenden » sont déjà en pointillé dans « The Bailbondsman » et ce « diorama énorme de la nature, cette crèche des éléments » (167), s'ils contiennent l'expression du mystère des origines, contiennent aussi le potentiel de diversification dont se nourrira l'écriture des trois textes.

Pour mettre un terme ici à l'illustration de l'omniprésence des motifs organiques dans le recueil, il suffira de rappeler brièvement que toute l'imagerie des organes et des corps s'enveloppe d'une imagerie connexe qui se situe en deçà des organes et des corps dans d'autres organismes, leur genèse, leur irruption, leur évolution, leurs renaissances, leur adaptation, que tout ne dit que mues, mouvement lent et séculaire, interdépendance intra-organique et inter-organique, que le végétal, l'animal, le minéral et l'humain se rangent tous sous la bannière d'un organique premier et indifférencié, égos, griffes, palmes et granules confondus, cachés dans la prégnance d'un vaste bouillon originel, d'une poche de gaz répandue sur le monde à l'aube de sa naissance, d'un prolifique ADN : « La vie tout entière n'est que quatre composants très simples disposés en spirale ». Mais reste à dire l'importance connexe de la mort, et du temps, et de l'origine, de la pureté et de la souillure.

La dernière scène de « The Condominium » est précédée d'un incontrôlable débordement lacrymal où organes, vie et temps sont indissolublement mêlés :

Il avait déjà perdu une livre de larmes. Quand se mettrait-il à pleurer le sang, la vision elle-même, pleurant la lumière jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à pleurer, avant l'assombrissement des pleurs, avant l'obscurité ? Et ensuite, quoi ? Le calcium, la moelle, tous les produits chimiques de son corps, tous les jus de ses glandes. [...] A pleurer ses cheveux, sa peau, ses os, ses tripes, sa merde, ses ongles et tout le bazar, à pleurer sa vie et puis, quand il ne resterait plus rien, à pleurer sa mort et même le temps ? (299).

La peau, la poche, le contenant ayant crevé, tout s'en va, car Preminger ne peut accepter les prothèses de derme architectural. Or c'est entre organique et artificiel qu'Elkin veut bien jauger la mort et c'est sur fond de cette proposition que les quêtes et les épiphanies des trois protagonistes sont à estimer.

Dans une interview²⁴³, Elkin se dit « totalement préoccupé par la mort », et il est assez évident que le mythe personnel d'Elkin qui engendre les métaphores et motifs obsédants du texte n'est pas indépendant d'une méditation forcée sur la maladie et la disparition. Elkin est, comme un nombre important de ses personnages, atteint de sclérose en plaques depuis fort longtemps et son regard sur les choses en est nécessairement modifié. Il est d'autant plus remarquable que les références directes à la mort soient aussi fréquentes que peu impressionnantes dans l'ensemble. La femme de Main se sent mourir et ce dernier commente sobrement : « Ça, c'est con » (65), bien qu'il n'ait, depuis, eu aucune « véritable conversation » et qu'il ne « puisse plus jamais être question de choses ordinaires » dans son existence. Lorsqu'Ashenden envisage la disparition inéluctable et prochaine de Jane Lipton, il se résout à n'être pas trop « gentil à son égard », imaginant même lui procurer des départs érotisés par la grâce de positions spécialement conçues à l'usage des grabataires (180). Les nombreux lits de mort, ceux des parents, d'Ashenden à Preminger, sont souvent la scène de bouffonneries et les autres présences « officielles », affichées, de la mort dans le texte se résument au simili-meurtre de Crainpool et au suicide de Preminger. Cette relative indifférence, cette unité de ton, est due au fait que la disparition individuelle est constamment considérée sur fond d'espèce, avec des organes en location temporaire et révocable qui retourneront au « pool » disponible, sur fond non seulement d'humanité mais de vie animale, végétale, minérale... La quête des lointains est conciliable avec une certaine indifférence au proche, une sorte de presbytie existentielle que chaque nouvelle traduit à sa manière.

Il serait possible, dans une autre perspective que celle qui est adoptée ici, de démontrer que Main et Ashenden représentent, par certains aspects, deux stratégies opposées ; je n'en retiendrai ici que leur attitude face au temps. La fin de « The Making of Ashenden » voit arriver les générations futures, envisage le déroulement éternel des spirales moléculaires dont il est issu. Main, lui, sent bien que l'accélération présente du temps est ridicule et s'estime incapable d'évoquer *[conjure up]* l'avenir (77-8) qui, dit-il (72), « fait trop pour moi ». De fait, ses visées sont à l'aune du siècle ou du millénaire mais, pourrait-on dire, sans transition de phase. Se considérant Nature, Alexander Main ne voit guère sa quête médiée que par du discours et de l'information ; son refus des contacts physiques et sensuels le précise. Ashenden, évoluant dans l'art comme dans la nature, voit sa quête relayée, métaphorique, sus-

243 *Ibid.*, 119.

ceptible de métamorphoses. Main est perdu dans les « labyrinthes » (86) alors qu'Ashenden évolue dans « l'antithèse d'un labyrinthe » (170) ; « enchaîné au calendrier » (10), Main voit dans les calendriers des « secrétaires de l'année » (62), des « cartes du temps » (11) et les labyrinthes égyptiens sont des cartes (84-6). Dans « The Making of Ashenden », le grand-père de Jane, lui, jugeait les calendriers « vulgaires » (161). L'adaptation sociale, la sophistication, le « style » d'Ashenden, sont adaptations naturelles à un flux. La marginalité engoncée de Main se traduit dans une inversion répétée : il ne fume que lorsque c'est interdit et refuse de conduire bien qu'il en soit capable ; son pouvoir est pourtant éminemment social (« Ce pouvoir qui lui avait été accordé, le pouvoir de s'entremettre, de bidouiller la destinée des gens » — 105) et si la mort ne l'effraie pas (*id.*), sa vision de la nature se contente de rabattre l'organique sur du social, décale ainsi sa quête transcendentale dans un champ où il ne peut rien saisir.

L'omniprésence de la mort est aussi suggérée par la présence permanente de l'artificiel. La fatuité de l'éphémère et du transitoire, de ce qui n'est actualisé que pour l'instant (les boutiques, la mode), « un goût pour le vient-de-sortir », tout cela n'est que « concessions à l'époque ». Tout, dans *Searches & Seizures*, répète l'adage de Thoreau : « Ne lisez pas *The Times* [Le(s) Temps], lisez l'Eternité ». Tout y oppose le moderne, le nouveau, l'artificiel, aux âges géologiques et aux permanences organiques. Car même le passé d'âge historique est pollué par le mercantile. A la recherche de souvenirs pour touristes, les voleurs de tombes égyptiens (87) « polluent l'éternité des farouches besoins du présent ». L'ancienne thématique américaine de l'innocence reconquise sur le temps et contre l'histoire resurgit. Le désir d'annuler toute durée, tout passé historicisé, toute souillure, trouve ici ses armes dans la référence au primordial. Dans le désir de Main de répondre aux questions dont nul ne peut connaître les clés se trouve le même désir de retour aux origines, de remontée logotropique que dans la quête de pureté et de virginité absolue d'Ashenden ou dans la remontée volontaire de Preminger au rang des organes d'avant les peaux artificielles. Jane dit vouloir « sauver le primitif où qu'il advienne — refuser de le laisser mourir... Nous bloquons l'histoire avec nos Sierra Clubs et nos sociétés closes » (161). Dans le jardin, un jardin d'avant les débuts funestes et mutilants de l'évolution historique, Brewster retrouve le primitif : « Déjà l'évolution s'est mise à tout adoucir, comme si les animaux éprouvaient des scrupules, faisaient preuve d'une pudeur subtile et énervante. Mais dans la jungle de Plympton, les odeurs n'étaient pas inhibées, elles étaient biologiques, profanes. Leur acidité fit venir les larmes aux yeux d'Ashenden et il lui fallut se les frotter » (173). Ce sont les mêmes pleurs que ceux de Preminger. Avant de rencontrer Jane, Ashenden voit déjà de nouvelles vierges dans les réunions mondaines (143) et la quête de virginité sera, dans toute la nouvelle, désir de retour aux origines. Une fois « virginisé » (184), il récupère la virginité de l'ours, sa « deuxième peau » à lui, mais naturelle. Recyclage des vertus, écologie hyménale, certes, mais aussi sémantique :

quand reparaîtra la peau du condominium, les « célibataires » des deux sexes, les « Vierges Joyeuses » (193) de ce texte bruisseront nécessairement de bien curieux échos. D'ailleurs, lorsque les occupants du condominium racontent leur acquisition, ils en font un récit « aussi passionnant que le récit d'une virginité perdue » (282) et Preminger, vierge lui-même (294) ne peut y demeurer sans déchoir, préférant, si l'on veut bien pardonner l'horreur du mot, s'agissant d'un suicidé par défenestration, choir à rester demeuré. Son geste n'est que la transcription physique d'une métaphore d'Ashenden : « La pureté, on la retrouvera en se retremplant dans le primitif ». Pureté dans la chute, pureté et force dans l'animal (« Il y a du loup en moi »), pureté des tourbillons cosmiques où partent tous les protagonistes à la fin des trois récits dans une espèce de grand péan à l'organique, là où l'*« impuissance »* (*[powerlessness]* qui fascine tant Elkin ne s'accompagne plus d'illusions de pouvoir.

2. Structures et organicisme

Citant Boileau, on pourrait dire de l'organicisme qu'il consiste en ce « que d'un art délicat les pièces assorties / N'y forment qu'un seul tout de diverses parties ». Je préfère préciser que la visée organiciste du texte qui nous occupe tient moins à des tensions, à des enchaînements et à des résolutions qu'à des évolutions et à des permanences de motifs et d'images, à la convocation constante d'un même fonds imaginaire, à une dynamique métaphorique puissante plus qu'à des architectures diégétiques. Philip Stevick fait valoir que « *The Making of Ashenden* » (mais la remarque vaut, je crois, pour les autres nouvelles), « change de prémisses formelles au fil du texte ; non seulement la nouvelle évolue, comme le font de nombreux romans traditionnels, mais elle se transforme en quelque chose qui n'est pas implicite dans son début ». Sa proposition est naturellement contestable dans la mesure où elle ignore les liens unissant l'élémental et le primordial ; mais je lui suis reconnaissant de relativiser comme il le fait la cohérence dramatique²⁴⁴. Car la dissociation classique qui définit traditionnellement l'organicisme, ici ne tient plus. Généralement, « organicisme » renvoie au résultat final d'une composition, non à sa genèse mais aux relations entre les parties lorsque cette composition est achevée. C'est le tout composé, le *synolon* d'Aristote. Or, ici, non seulement le problème de la « division » *a posteriori*, par l'analyse, de l'ouvrage en parties ne se pose pas mais, de plus, l'organicisme du texte tient à la fois à sa genèse et à son résultat, ainsi que l'avoue Elkin dans l'avertissement au lecteur qui ouvre le volume, ainsi que le révèle la lecture. Plus encore que de l'hylomorphisme aristotélicien, qui invitait à emprunter la forme à la matière, il s'agirait d'un hylomorphisme qui emprunte la forme à sa *propre* matière. L'imaginaire élémental et matériel invite aux motifs récurrents, à une struc-

244 *Alternative Pleasures*, Urbana : University of Illinois Press, 1981, pp. 17-18.

turation par la bande, à des parallélismes, au placement et à la récolte d'intérêts sémantiques composés. Plus que de « la puissance jointe et le plein résultat de l'ensemble » (Pope), ce qui attire l'œil c'est ce « composite intensif » *[intensive manifold]* où T.E. Hulme voyait le cœur du poème imagiste. Non seulement l'effet d'ensemble se renforce des effets de détail, comme on va voir, mais le détail veut souvent dominer la structure apparente, quasi ostentatoire, noyer le récit sous les motifs. Par où l'organicisme d'Elkin renvoie à un mode baroque.

Parler de corpus ou, comme le faisaient les rhétoriciens, de membres de phrase ou d'« arthra », d'articulations entre les membres du texte, c'est déjà renvoyer à de l'organique. Le titre collectif *Searches & Seizures* domine le parallélisme des thèmes et la récurrence des quêtes est confirmée par les conclusions des trois récits, cosmiques ou élémentales. Mais au-delà de cette évidence, il convient maintenant de mettre au jour les qualités « ésemplastiques » et « coadunatives » des motifs (pour emprunter à Coleridge les termes les plus proches de ceux d'Elkin lorsqu'il souligne la récurrence des images, leur contextualisation et leur effet d'ensemble.)

Notons tout d'abord que les dons que Main estime la nature capable de nous faire (28) regroupent les charpentes dramatiques des trois nouvelles. La Nature, la *natura naturans*, est largement source organique des intrigues. L'esprit qui vient du sommeil appartient à Main, la vie sociale et hédoniste à Ashenden, les héritages matériels et les ameublements domestiques à Preminger. Mais l'idée générale, c'est que la stratégie des renvois conscients et inconscients est ici achevée, que tout motif libre du texte devient peu ou prou un motif associé du recueil, déplaçant le motif « officiel » de chaque nouvelle ; qu'il y a, dirait Donald Barthelme, « des vers dans les mots » ; que la logique des textes est une logique d'accrétion et d'accumulation, de sédimentation qui entartre le récit et annule les motifs associés affichés. Des dizaines de réseaux de motifs dentellent le recueil. On pourrait détailler les récurrences simples suivantes que l'on se contentera de signaler à l'attention : l'oasis, le sable, l'Eden et la chambre ; le français ; les « oh ! » et les « ah ! » qui seront discutés plus loin ; les bibelots et objets-cadeaux ; les léopards ; le Lego ; les mafiosi ou les gitans ; les bouchers ; les Arabes et les Juifs ; les grilles et les portes ; le droit et la jurisprudence ; les urnes brisées et les boîtes ouvertes : tous motifs simples et libres qui par récurrence font rappel et interdisent qu'on lise les nouvelles comme clairement distinctes et séparées, qui contraignent la lecture à rabattre des données anciennes sur les données nouvelles et à enrichir le texte courant des allusions/alluvions de textes passés. Le sentiment de déjà-vu fait des deux derniers textes les rêves du premier, cependant que le dégradé chronologique rêve/scène de nature onirique/scène hallucinatoire est corrigé des importations imaginaires dont il enrichit ses nuances. Lire (293) « quand le condominium n'était encore qu'un rêve » renvoie à l'Egypte (« The Bailbondsman ») comme au Douanier Rousseau

(« Ashenden ») en même temps que cela invite à déréaliser l'immeuble pour y lire des structures et des décalques.

Outre l'utilisation des os et des dents pour leur valeur de motif organique, une profusion d'expressions figurées les reprend dans d'autres contextes. Les dents, qui assument leurs fonctions organiques aux premières pages, servent ensuite de comparants (88), de rappels (93, 107), de fossiles (120-1), d'images, enfin, plus ou moins clichés (« donnant mal aux dents aux étoiles » — 122 ; « hound's tooth » [motif « denté », « à chevrons » d'un tissu] — 132-4) qui conservent leur valeur physique dans « The Bailbondsman » et « The Making of Ashenden » et leur seule valeur de rappel dans « The Condominium » (« ses canines » — 218 ; « l'été avait planté ses crocs dans la ville » — 258 ; « par la peau de leurs dents » — 287 ; « dentifrice » — 290).

L'utilisation du mot « os » *[bone]* est plus complexe encore, et plus efficace. On a vu sa valeur organique ; mais dès la page 14, certains n'ont pas même « un os de méchant dans le corps » et page 25 le dialogue est dit « près de l'os », le bruit est « à briser les os » (103) ; s'amorce ainsi le thème de la parole physique, du verbe organique, auquel on reviendra. Mais le mot « bone » [os] est trop près, phonétiquement, du mot « bond » (la « caution » du titre, et les « liens » qu'elle entraîne) pour ne pas faire « lien » lui aussi. On le retrouve en situation dans « The Making of Ashenden » (166) et dans « The Condominium ». L'isotopie/homophonie *bone-bond-bend-band* est mise en scène de façon voyante et déstabilise la lecture référentielle de chacun de ces mots en contexte. Le quiproquo de Lester Adams, « Bendsman » (habitant de Bend, village de l'Ohio) devenu « bondsman » [cautionneur] comme « form » [forme] devient « farm » [ferme] invite à rapprocher les nombreuses « bands » [bandes, serre-poignets, brassards, anneaux...] de « The Condominium » de cette série initiale. « Wristbands » [bracelets] qui *unissent* la communauté *[bonds]* et lui lient Preminger, « bonds » [liens] unissant la « band » [l'équipe] des promoteurs etc... *Bond* et *band* sont liens et relient passé à présent (le « bondsman » circule dans le temps et unit les époques), personne à personne par la parole (« ma parole est ma caution », « ceci nous lie » — 23), couvercle et cercueil (« It's *bonded* solid » : il est hermétiquement fermé — 92). Les os sont liens (166) et « lazybones » [vieux paresseux] se veut en contexte lien d'affection (136).

Mais le « Bailbondsman », homme qui porte un nom si effrayant pour Elkin qu'il a pu motiver le récit tout entier, n'a pas que « bond » au cœur de son nom pour lancer les grappins phonétiques de ses syllabes menaçantes par tout le recueil. L'isotopie phonétique et sémantique se complète en aval d'une isotopie iconique avec « Bail » [caution] et ses associations. Dédaignant les étymologies orthodoxes qui lient « bail » à « main/Main » par l'expression juridique « mainprise » recyclée dans le texte sous sa forme anglaise « mainpernor » et, par écho, à Ashenden, dans l'accident qui survient lors de ses activités masturbatoires ; dédaignant les étymologies qui lient « bail »

et « fardeau » (Lat. *bajulare*), à l'enceinte des forts et des prisons, aux cloisons séparant les animaux dans leurs cages, Alexander Main fait remonter son origine patronymique au dieu Ba'al d'ardente mémoire, dans le moment même où il invite à identifier Phénix et Phénicien. Laquelle imagerie ignée, relayée par l'image du ver rené des excréments, comme notre Phénicien à l'intestin plein d'histoire (70), se retrouve partout dans le recueil, de l'incendiaire pyromane des pages 6 et 7 (« il avait incendié une récolte ») à l'« incendiaire » qu'évoque l'étincelle du désir chez Brewster Ashenden (184) et bien sûr, aux allumettes et aux cendres dont Ashenden porte le nom²⁴⁵ [*ash* : la cendre] avant de renaître à une pureté solaire. La chaleur « absurde » qui règne dans tout « *The Condominium* » (cf. 236, 258, etc.) en est la forme artificielle et atténuée. D'ailleurs, les bâtiments détruits et reconstruits y sont eux-mêmes dits « Phéniceux » (208).

On ne peut, de même façon, ignorer les lits de mort, cercueils et sarcophages divers, d'autant que c'est par eux que les masques se lient aux bêtes. Les lits de mort jumeaux dans le récit d'Ashenden doublent celui de l'épouse de Main. Ils ressurgissent dans « *The Condominium* » cependant que le sarcophage auquel s'attaquent Oyp et Glyp renvoie au cercueil du père Preminger. Dans ces caissons, des masques. Déjà Main décrit son visage de phénicien comme tel : « Ma tête plate de Phénicien, mes yeux définitifs et paradigmatisques, pareils aux trous découpés dans un masque — tous mes traits archéologiques » (21) et la momie, qui porte un masque, est « mystérieusement bestialisée » ; « enterrée avec de l'argent liquide » (70), comme le père Preminger enfoui avec sa fortune, ainsi soustraite à Marshall, la momie masquée se fait bête alors que l'Oncle Clifford, pour ne pas attraper de maladies, porte un « sac en papier sur la tête avec des trous découpés pour les yeux » (161). Le père de Preminger renforce l'association des yeux, du masque et de l'Egypte ancienne : « Avec soin, il reborda les deux lits, en pensant à son père égyptien, *pharaonné jusqu'aux yeux dans les trésors* » (207 — je souligne). Ainsi se conforte l'association du masque, des yeux et des bêtes, s'enclenche l'isotopie du loup annoncée explicitement (150) par l'expression « *In bocca al lupo* » qui relaie déjà les Anubis du tombeau et permet de faire fonctionner le masque du « *lupus* » de Jane Lipton dans « le zoo privé le plus superbe du monde » (155) : celui de l'imagination d'Elkin. Arrivé dans l'allégorie, Ashenden se sent loup alors que Harris (218) prétend qu'« à l'intérieur de chaque homme gros il y a un loup ». « *Condominium* » pourrait, nous dit Preminger, être « le nom d'une maladie ». Le rêve de Main fait naître les regards et les bêtes des deux textes suivants ; tous les personnages empruntent les masques de la mort pour dissimuler la décomposition organique.

²⁴⁵ Il n'existe apparemment aucun lien entre cet Ashenden-ci et celui de Somerset Maugham, agent secret de son état.

Un dernier exemple, avant de parler de structure organiciste et de temps. Il insiste sur le faire et le devenir : c'est l'expression « *making* » (faire, changer, rendre), reitérée dans les trois nouvelles. « Re-Colombez-nous. Rendez-nous apte aux choses » dit Ashenden (132) et il le répète (159) : « Que Colomb nous rende bons » ; la découverte du vierge comme transformation. Son « rends-moi propre » (*make me clean* — 166, je souligne) est une nouvelle harmonique du titre, plusieurs fois ambigu, de la deuxième nouvelle. Ironiquement, Preminger narrera l'expérience du « *Making of the Lifeguard* » et Alexander Main explique vers la fin du récit comment il a littéralement *fabriqué* la personnalité cléricale de Crainpool. Toutes expressions qui insistent sur la constitution du héros, rassemblement des motifs environnants où l'organicisme structurel redouble l'organicisme des thèmes. La fabrication des carcasses, la texture des mondes et des règnes, rejoignent la constitution des personnages et l'affinement de leur personnalité. L'obsession du thème prête une structure à l'œuvre qui ne redouble pas la structure affichée (trois récits de célibataires tirés vers la mort, en quête de révélations). La prolifération rhyzomique et accumulative des motifs assure un autre type de liaisons et d'échanges. L'autonomie des récits n'interdit pas leur dépendance enrichissante et leur unité. Tout communique, circule et se resémantise selon les entours. L'héritage que l'on voit financier, immobilier ou génétique dans les trois textes devient héritage sémantique et contextuel en passant d'un texte à l'autre. Toute veille s'anime des fantasmes de rêves antérieurs, « fait pousser un monde » ; circularité et cyclicité participent à l'élimination du temps historique au profit du temps biologique, cellulaire, éternel, qui fait constamment navette entre genèse et évolution, trouve les modes de son développement dans un archaïsme affiché et un texte qui ne cesse de se constituer en passé. Ainsi les rappels insistants du rêve de Main dans le parc d'Ashenden (169). On a dit plus tôt que la durée s'annulait, que le passé historicisé se gommait par référence constante au primordial. A preuve complémentaire la structure circulaire de « *The Condominium* » et la détemporalisation de l'Eden pour Ashenden, le traitement du temps dans le rêve de Main, enfin, dont le fonctionnement semble correspondre lexicalement au désir destructeur du « *bailbondsman* » tel qu'il s'illustre dans le sort réservé aux feuilles du calendrier (28) : « Nous pouvons arracher novembre, à présent... Le détruire. Le laissez pas comme ça à traîner comme vous avez fait pour octobre... Je veux débarrasser mes murs de novembre, le sortir de là ». En effet si les comparaisons rapprochent habituellement les choses présentes des choses enfouies, dans le rêve, ce sont les choses égyptiennes qui sont comparées à des termes issus de l'avenir, le présent du texte. Les deux voleurs de tombes utilisent des expressions étranges : « Tout doux, fiston. C'est pas une boîte de bière » ou « Pourquoi tu lui donnes pas un pain, comme au karaté ? », « C'est le genre accordeur de pianos, ce type », « Fine queue de billard », « œuf de Pâques », etc. toutes expressions qui interdisent une lecture chronologique naïve et mimétique, abolissent le temps par mélange de références. Dès la fin du rêve, on revient aux comparaisons anciennes et archaïsantes. Le Phénicien perdu au vingtième siècle

est l'allié objectif des loubards de Louxor. Comme lui, le voleur est « le parfait cynique qui a passé sa vie à s'entraîner à penser dans un idiome de vulnérabilités achillienne » (92). A Louxor, c'est la crise, comme dans nos années 30 ou 90.

Qui plus est, le temps se télescope et s'affaisse d'une autre manière : outre que les gens de Cincinnati vus le matin même dans la rue se retrouvent dans une Egypte ancienne, la langue elle-même appartient aux deux mondes : « Les tombeaux sont comme des taudis. Partout des fenêtres cassées, et la plomberie arrachée pour se trouver de l'argent et acheter de la came... Et puis à chaque génération le quartier qui change et à chaque nouvelle dynastie le désert qui devient un peu moins sûr le soir. Bon Dieu (*sic !*), y a pas de terrains de jeux, les gosses jouent à la pelote contre les Pyramides, ils écrivent « Je t'encule » sur le Sphynx. Comment ça, impensable ? Libérez-moi ces hommes sous caution [*Bond these men*] » (103). Mystère des causes et des fins, pour Main, accompagné d'une riche iconographie de l'archaïque ; mystère éclairci des origines pour Ashenden, éclairé par une iconographie du devenir ; mystère du sens pour Preminger soutenu par une iconographie de l'enfermement et de la clôture. C'est, pour céder comme nous y invite Elkin aux charmes de l'allitération, le temps et le rythme des frises, des fresques et des « frames » [cadres], série qui nous mène directement au troisième et dernier point de la « morphologie de notre affaire ».

3. « Des vers dans les mots » : l'écriture organique

Dans *Searches & Seizures*, l'iconographie, les motifs et métaphores portantes infectent, à tout le moins, informent peut-être, le médium, perçu et utilisé dans ses aspects sécables, montables, moléculaires. L'organicisme de la parole, de l'écriture, de la phrase et du signe est toujours signalé par leur matérialité quasi animale. Ashenden, comme Main, comme Harris, est capable de parler « un kilomètre à la seconde », dans un grand déversement de substance orale. Les « vingt minutes de conférence » de Preminger soulignent l'aspect quantitatif de ce vomissement contrôlé de matière. Stakhanoviste de la parole, Main « produit une conversation haute en couleurs », un « bavardage » peu ragoûtant (25), mais identique en nature au « bruit joyeux » d'autres objets sonores (30). Ses « rythmes colorés », trace avérée de l'héritage paternel d'Elkin — son père était représentant de commerce et bonimenteur redoutable —, sont moyens de survie à la limite du darwinien si l'on en croit l'auteur qui parle des « talents rhétoriques hautement développés de mes personnages s'ils veulent pouvoir exister ». Cette rhétorique, pour ce parlleur des longues distances qu'est Main, a la répugnance d'un dégorgement automatique. Ce qu'il nomme son « style altiloquent » a toutes les allures d'une performance dans laquelle le sens est relégué derrière le bruit et l'acte (76), qui impressionne par le flot et le flux et non par ce qu'il charrie de

signification. Le discours est pouvoir physique, comme les éléments ou les armes sont pouvoirs. Au bout du compte, Crainpool a bien été métamorphosé par la rhétorique de Main en quelque chose qui le rapproche de l'organique et du passé, fossilisé par un « revêtement » de parole presque minérale, en tout cas pétrifiante. La parole, animalisée lors du passage par la bouche, se tient en réserve de l'organisme, comme les fluides et les sécrétions du corps. « Je suis si habitué à babiller, à rendre coup pour coup, à prendre le dessus, le dialogue vit sur mes dents comme du tartre » (79). Dans « The Condominium », on verra un vieil imprimeur qui a assez de plomb dans les poumons pour faire une phrase entière et le corps catalyse toute parole, la dissout, la transforme, l'active : « Des récits qui oubliaient les détails et s'enfonçaient plus profondément dans le mythe délirant à chaque fois qu'ils passaient de bouche en bouche » (86²⁴⁶). Si, pour reprendre le mot de Gide, « écrire c'est parler sans être interrompu », parler ici ne signifie pas pour autant converser. L'acte prime toujours le message et la transaction qu'Elkin voit au fond de son propos n'a rien à voir avec un véritable échange. « Un code est un code » (136). Brewster et Jane « parlent en code » (169), au-delà ou en-deçà des mots prononcés. « Ma parole est mon lien » [*My word is my bond*] (138) peut se lire comme hymne au phatique. Ce que parle (on est tenté de donner valeur transitive au verbe), ce que, ce qui parle Main, c'est « une espèce de langue étrangère..., la grammaire voyante [*flashy* invite à lire *fleshy* : charnue] du contact physique, un jargon professionnel dont il est las vu que personne ne l'y a jamais battu » (118), et parler, c'est déverser quelque chose sur quelqu'un : « Il verse, il en rajoute, il en douche Crainpool » (*id.*). Le flot seul signifie. Il n'y a pas, il n'y a plus de conversation, pas de sens, mais du bruit, physique, matériel. La « tchatche » et le « spiel » réduisent tout discours à une simple prolifération, une mutation, une métastase de langue ; le dialogue, système de renvois de formules, est substitué à la conversation, refusée de toute part, laminée par le discours social que dominent ceux qui le façonnent le mieux. Comme Main, comme Buffy, comme Ashenden, Harris et Preminger y sont passés maîtres : « Quoi, parce que vous croyez que c'est dur, peut-être ? Ce genre de causette ? Vous croyez que c'est dur à faire ? Facile, que c'est. Ça se fait tout seul en marchant. Vous croyez que c'est de la conversation, ça ? Mais non ! C'est du dialogue. La conversation, ça oui, c'est dur. Mais la conversation, moi, je pratique pas » (214). L'équilibre incertain des conversations est celui que permet la nature matérielle et ses évolutions. Comme le dit aussi Preminger, le discours se fait en marchant, s'auto-engendre, se nourrit de ce qu'il produit, pousse sur les cendres de ce qu'il vient de consommer (le Phénix, encore...). La même relation de l'arché à l'engendrement qui dominait les rapports à l'organisme et au temps vaut ici, barrant toute échappée. A passer du coq-à-l'âne, on ne quitte pas les bêtes, et c'est en ce sens que « les processus chimiques et vitaux constituent la vérité

246 On aura reconnu la technique de Toby Olson (Chapitre 3).

du dialogue »²⁴⁷. Voir la langue comme matière finie mais transmuable infinitement, c'est désespérer des faibles limites de compétence d'une parole.

Voir le langage comme organique, c'est naturellement en égaliser les ingrédients, jouer de leur équivalence. Le signe phonétique est le langage de l'ours comme celui du condominium et la réduction du signe à son plus petit élément est un moyen d'analyse autant que de jonction. Les fonctions de Lester Adams, beau parleur sur le tard, n'ont été possibles que par mésentente et distorsion. « L'ambiguïté de geisha » des lieux où il va parler devant ses collègues assemblés (51) rappelle à tout instant son mode d'accès au pouvoir des mots. Le « bendsman » devenu « bondsman » parle dans un local qui a subi des « transitions de caméléon », « des transformations multiples ». La molécule phonétique peut faire gripper ou se mouvoir le récit. Car enfin, ailleurs, qu'en est-il de ces *oh* et de ces *ah* incroyablement denses dans « *The Making of Ashenden* » — quarante en soixante pages contre quatorze dans les deux cent quarante qui restent ? C'est la nouvelle où la phonétique est mise en scène de la façon la plus visible, où la matérialité du langage est mise le plus clairement en évidence dans ses images phoniques. Or il faut se rappeler que Brewster Ashenden est fait, littéralement fabriqué, par des « *a* » et des « *o* » et « *The Making of Ashenden* » s'engendre, se fait à coups de « *oh* » et de « *ah* ». La genèse de Brewster passe par le parallélisme de la genèse de ses propres géniteurs : « Mère était une *Oh* », « Père était *No[-]el* Ashenden » (129). Entre les *O* de ses parents et le *A* de son nom, Ashenden est produit de ces gènes microscopiques qui peuplent les trois récits. Les deux tiers des « *Ah* » et des « *Oh* » exclamatifs du texte central surviennent avant la reprise médiane (154) qui dit : « Il y a trop de pédigree dans ce récit ». Or cette reprise médiane précède immédiatement une parenthèse qui possède, outre une mise en équivalence des personnes et de la nature matérielle, une invraisemblable densité de sons vocaliques [o] et [a]. La parenthèse refermée, que disent les trois mots qui closent le paragraphe ? « *Bear with me* ». A traduire comment, ultérieurement ? « Accordez-moi la grâce de votre patience » ou « *Oursez avec moi* » ? ; ou, comme le penseraient Themroc ou Michaël Mc Clure, « parlez en éléments phonétiques, pareils aux grognements de l'ours, comme je le fais, parlez de la viande des mots » ? Le stock génétique de « *oh* » et de « *ah* » ayant été développé, le relais est pris par l'animalité et Plympton introduit à la fois le masque dégénéréscent de Jane et les animaux de son zoo. Le babilisme de Buffy n'est pas en soi différent du phonétisme militant de l'ourse et lorsque se rejoignent les deux patrimoines génétiques linguistiques (celui de l'ours et celui d'Ashenden), au moment d'un commun orgasme, il n'y a absolument aucune différence entre les sons ursins et les sons ashendeniens qui leur répondent : « Oh bon dieu, Oh bon dieu, Oh mon dieu ». Il en est de même pour le dialogue phonétique des premiers instants

247 Yves Abrioux, « Animal et être parlant », *Delta* n° 20.

de la rencontre : « Back off. Go. Go on. Shoo. Shoo. You. » [Recule. Allez. Allez, encore. Pschh. Pschh. Allez, toi.] (177).

Tout étant constitué d'éléments organiques, les clonages et autres mutations sont pratiquement requis. L'allitération, comme l'assonance chez Elkin, n'a pas des buts seulement esthétiques ou humoristiques. Comme chez Gass, toutes deux sont les effets de surface d'une véritable maïeutique linguistique, les bords parallèles du sillon que se fraie le langage vers des sens. Les « faucheurs de frusques » et « les chouraveurs de fourrage », tout ceux qui « taxent un max » annoncent à une page d'intervalle (14 et 15²⁴⁸) que « vont main dans la main fraudeur et affranchi, liberté et larcin, espoir et espègle, arsouille et dépouilles » [*freedom and fraud, go hand in hand, liberty and larceny, hope and heists, spirit and spoils*]. La requête d'un « anneau en caution » en est d'autant facilitée [*A band for the bond* — 16], et ce qui arrivera à l'Université de Cincinnati d'autant plus aisément imaginable : « Ils foutront le feu aux fraternités et sémeront le souk chez les sœurs » [*They will fire the frat houses and sear the sororities* — 18]. L'allitération se fait même formellement programmatique (123) : « Moi j'dis : la frime j'm'en frappe... J'déjeune des gênes, l'être j'l'envoie paître. Je passe » [*I say fuck fame... Gobble genes and blast being. I pass*]. Le plaisir de la décomposition et de la recomposition, de la croissance aberrante, de la mutilation, de l'appariement monstrueux est si intense que le lecteur y est convié. Comment ne pas retrouver le « gangster » ou le « mobster » sous le « gunman's lobster » [le homard du tueur — 51], la pelure sous « green outlawed, blue controversial and orange repealed » [le vert mis hors-la-loi, le bleu controversé et l'orange abrogé/pelée — 108]. Comment ne pas voir arriver l'ourse avec les mots « grisly moments » (« des moments effrayants »), comment ne pas développer le potentiel de chaque mot, le faire s'accorder, s'associer et croître, s'agrégner, se ramifier ? Comment avec cet entraînement intensif, ne pas érotiser sa lecture à l'instar de ces sons physiques dont Preminger dit qu'ils « baissent » et que l'on trouve toujours si étroitement liés aux os : « Plus on est près de l'os et plus la conversation devient salée » (25). L'épouse solitaire de Willie Masters ne me contredirait pas²⁴⁹.

Allant jusqu'aux limites du « tongue-twisting » qui souligne l'oralité et la matérialité d'un acte de parole fait manducation, deux phrases entre cent pointent le devenir rythmique et phonétique du texte idéal, féтиque linguistique achevé dont on pourrait ainsi rendre l'allure : « Ils en ont usé familièrement avec Son double, lui ont fauché sa crosse et piqué son fléau. Et pas seulement des goules contre Dieu venues pincer et peloter plus haut que leur cul, mais ils Lui ont bloqué son cycle, à Dieu, ils L'ont condamné, pas seulement à l'Enfer mais au néant aussi, et ils L'ont exilé, Lui ont gommé son âme, l'ont envoyée paître dans le no man's land, au-delà de la limite des eaux

248 Mes traductions, ici, favorisent délibérément le phonétique.

249 William H. Gass : *Willie Masters' Lonesome Wife* (1968), Dalkey Archive Press.

territoriales » (104). De même, le ver scatomobile fait son chemin sur les débris des mots enchaînés, en une métaphore phonétique des anneaux de son corps : « Swimming the mile, doing the decathlon, dancing, dining, diamonds shining, making right for the liver, riding there like an act of vengeance, like a broncobuster, spoiling the sheep's piss, poisoning the ground the sick sheep shits » (28²⁵⁰). La polysémie potentielle évidente du mot (195) « condominium », la polysémie active de « bail » et « bond », les noms tiroirs d'Ashenden et de Crainpool, l'attention critique et inflexible que Preminger porte, entre autres, au mot « brillant » et à son sens exact (274-6), les retournements bouffons des noms de magasins (77), l'exploration systématique d'un groupe lexical (à la fin de « The Condominium ») : tout indique la fascination créatrice pour l'intérieur des mots qu'on se plaît à dépouiller, à éviscérer, à naturaliser, à fonder en physique et en malléable. Elkin ne fait pas utiliser autrement les briques et les moëllons dans ses constructions fictives : le bureau d'Avila est un mécano de volumes et de couleurs (72) ; « la brique d'argent » y répond à l'idiome « goldbricking » de la page 138, aux briques du condominium (251). Les murs du condominium, « aux briques pâlotes et au mortier léger » (202) ressemblent à des feuillets couverts de mots au sens disparu, « à des pages dont les messages auraient été effacés ». L'attention portée par tous les personnages de *Searches and Seizures* aux signes de toutes sortes appelle et informe nos lectures :

L'endroit paraissait encombré de signes : instructions aux commerçants pour les livraisons, avis sur le stationnement des visiteurs, un vieux panneau avec les noms de toutes les entreprises qui avaient participé à la construction des Tours Harris, un autre avec une énorme flèche guidant les clients vers le bureau principal, d'autres qui montraient le chemin des garages et des piscines, des avertissements pour ceux qui ne respectaient pas la défense d'entrer. Les noms des bâtiments, attribués en fonction de leur emplacement et imprimés en épaisses lettres en relief sur de larges plaques de bronze, le rassurèrent. (L'adresse toute nue, lui, il adorait ça. Un restaurant qui tirait son nom du numéro de la rue où il se trouvait et l'écrivait bien en clair, Cinquante-Sept en cursive pour 57, possédait à ses yeux une élégance peu éloignée de l'art) (202).

De même qu'à la question de Miss Krementz, elle-même Sagittaire, « De quel signe êtes-vous ? », Main répond « Pliocène », Preminger pourrait dire qu'il loge au « Sémiotique » : « Il comprit une nouvelle fois combien il était vulnérable, comme tous les hommes, au jeu, aux signes et à la simple puissance des images » (265). Les hiéroglyphes de la modernité banalisée et artificielle ne sont pas véritablement autres que ceux qui ornent le tombeau dévalisé par Oyp et Glyp, que ceux qui aident Ashenden à situer imaginairement le lieu de son épreuve. Le Phénicien lui-même, passé maître en art alphabéti-

250 La bestiole « nage le mille, elle fait le décathlon, elle danse, elle dîne, elle se pare de ses plus beaux diamants, droit sur le foie, elle s'y précipite comme un acte de vengeance, comme un dresseur de chevaux sauvages, et empoisonne la pisste du mouton, contamine le sol que le mouton malade conchie ». tr. J.P. Carasso, p. 72.

que, établit le lien entre hiéroglyphes et contrat juridique, entre document notarié et pancarte d'autoroute (88). Les fluides sortant des peaux, dans le tombeau, se mêlent aux bandelettes écrites dont les voleurs se servent pour colmater les autres. Les marchands de Rosette apparaissent peu de temps après qu'il a été question du « caractère mobile de Gutenberg » et le paragraphe qui décrit les lettres des présentes enseignes (76) est pratiquement superposable à celui qui décrit les frises hiéroglyphiques (88) : des « symboles qui ressemblent aux coulisses détachées de leurs trombones à coulisse. Il y a des carrés noirs, bruns, des lunes brunes et noires comme des tranches de melon renversées, des silhouettes de fendoirs épais, des paires de piliers dans les mêmes noir et brun alternés, un mystérieux alphabet géométrique, des hérons sombres, des oiseaux courreurs à une patte en clair-obscur et d'étranges volatiles sans ailes qui flottent en longues colonnes verticales comme les chiffres de livres de comptes bizarres ». « Les lettres brillantes des pancartes de bois brillant, moulées par une calligraphie-saucisse semblable à ces petits traits vifs astucieux qui donnent des pattes et une épine dorsale aux animaux quand on gonfle des ballons. Ou bien noires, sans majuscules, géométrie svelte et sobre de la typographie ».

Preminger, au bord de la piscine, lira donc, à la suite de ces mélanges de scriptural et d'animal, les traces signifiantes qui ornent les corps : « Le cul dans un berceau de lanières en plastique, un entrelacs serré de bandes pareilles aux rabans des colonies de vacances qui lui gravent les mollets. Beaucoup d'impressions de ce genre, ici — l'arrière des jambes des hommes, le dos et les bras des femmes prenant la même empreinte, leur peau pareille à une espèce de papier à en-tête, avec des caractères en relief. Preminger vaguement concupiscent devant ces taches de la chair et du contact, ces bandes roses de sang semblables à des empreintes de pas, des empreintes digitales » (285). « Il aperçoit les marques de foudre d'opérations anciennes, les fermetures-éclair et les fossiles des cicatrices refermées. Il voit des testicules tout en longueur qui lui font plus ou moins de l'œil depuis le grand nid d'un suspensoir et les multiples vaccinations sur les bras des femmes, comme les sceaux et les cachets de documents officiels ». (287) Ayant lu les inscriptions des corps, Preminger se laisse envahir par un flot de paroles, un raz-de-marée de signifiants sans plus de sens que ce que ses yeux ont vu. Perdu dans des tableaux qu'il décrit comme des frises végétales, Ashenden ne comprendra pas plus les sons qui s'en dégagent. Parole et écriture, dans ce livre, font partout brume et jungle, rembourrage ou écran ; mettent en relief le « mot qui a valeur en soi » (Maiakovski), le « signe pour lui-même » ; la fonction se sépare de l'organe que l'on observe pour son propre compte autant que pour en saisir le fonctionnement. *Searches and Seizures* est un livre-écorché. L'organisme et l'organicisme y apparaissent comme texte-loi, comme matrice du thème, des formes narratives et de la matière-même de l'écriture.

8

William S. Wilson : les champs opératoires

Le geste de Cézanne signe la victoire de la syntaxe sur la morphologie²⁵¹.

De manière parfaitement discrète, avec une économie de moyens beaucoup plus convaincante, dans sa sobriété et sa rigueur, que les envolées lyriques qui, depuis quelque temps, nous annoncent la mort du Modernisme et trompent l'avènement de son douteux successeur, William S. Wilson me paraît être, avec Joseph McElroy, Thomas Pynchon et William Gaddis, l'un des plus puissants analystes du basculement épistémologique présidant à ce que l'on a donc appelé, pour le meilleur ou pour le pire, et l'imagination n'étant manifestement plus au pouvoir, le « post-modernisme ». Ce travail, il l'a surtout accompli dans un recueil de nouvelles intitulé *Why I Don't Write Like Franz Kafka* (« Pourquoi je n'écris pas comme Franz Kafka », 1972), même si le roman qui l'a suivi dix ans plus tard, *Birthplace*, en constitue un autre effet.

Comme plusieurs des nouvelles de ce recueil, la neuvième, intitulée « Métier »²⁵² prend la forme d'un dialogue ; en l'espèce, il s'agit de l'interview d'un auteur pas très différent de W.S. Wilson lui-même et auquel procède quelque jeune loup de la critique littéraire. Ce dernier fait preuve d'une tendance accentuée à poser les mauvaises questions ; la persona de l'auteur lui fournit des réponses inaccoutumées qui, son interrogateur ne fût-il pas aussi platement traditionnel, aussi attaché aux approches conventionnelles de l'objet

251 Michel Costantini, « Le primitif d'un art nouveau », in *Cézanne ou la peinture en jeu*, Limoges : Critérion, 1982.

252 En français dans le texte. Cette nouvelle a été traduite en français, ainsi que deux autres, et a été publiée dans *Le Nouveau Commerce* d'André Delmas. Une quatrième (« Femmes ») a été publiée dans *Europe* (n° 733, mai 1990, p. 167. trad. A. Cazé.). Enfin, *la Main de Singe* (Lyon) a récemment publié « Désir ».

littéraire qu'il démontre l'être à chaque instant, pourraient lui suggérer un jeu de questions mieux adapté. A mi-chemin de cette interview, l'auteur, à la stupéfaction de son interlocuteur, conclut une longue remarque sur la mimésis sur les mots : « C'est la raison pour laquelle je n'écris pas comme Franz Kafka », qui fournissent son titre au livre. Prié de préciser sa pensée, il finit par fournir un ensemble de raisons pour lesquelles il considère qu'il lui est désormais impossible d'écrire comme le maître de Prague. Je souhaiterais ici les reconstituer en un différent assemblage.

Pour commencer, tout sentiment de l'unité des choses et du monde a disparu ; « la conscience n'est plus capable de tout intégrer, de tout unir, de totaliser », dit le protagoniste ; « l'illusion, désormais, c'est la maîtrise elle-même ». Si l'artiste n'a plus la maîtrise réelle de son sujet, son sujet, lui, n'a plus d'autorité sur lui. Il était loisible à Michel-Ange de mélire le halo de Moïse et d'y distinguer des cornes ; Freud et Joyce, eux, ne cessent de se contredire dans leur interprétation de cette statue. En 1914, Franz Kafka lit le premier chapitre du *Procès* à Max Brod, l'essai de Freud sur Michel-Ange paraît et Joyce commence *Ulysse*. L'image du juge et l'idée de la Loi domine les trois œuvres²⁵³. Pour Wilson, cette année marque l'origine des « adieux » de l'humanité « à Moïse » : les trois hommes découvrent ensemble que « Moïse ne doit plus faire de différence à nos yeux »²⁵⁴. Toute idée d'une autorité centrale, qu'elle soit ou non métaphorique, est soumise à un questionnement radical, déstabilisée. Joyce, Freud, Kafka, trois piliers du Modernisme, « répudient » ou « délégitiment » Moïse *[disown]*, selon les termes de Wilson. Le Modernisme naît, dans une large mesure, de ce rejet.

Comme nous le savons, ses représentants les plus visibles et les plus fameux remplacent temporairement ce qu'ils ont rejeté par l'archi-métaphore de l'Art en tant que référence absolue, hypostasiant leur règle et leur puissance en principe métaphysique. « Ils seront la source de leur propre loi. Ils ne succèdent pas à Moïse. Ils n'acceptent pas leur héritage ». Freud utilise son privilège d'auteur pour faire s'asseoir Moïse. De la même manière, Wilson — pour autant qu'il représente une époque qui suit le Modernisme — renonce à la vision naïve de l'Art qui était celle de cette époque et aux termes de laquelle il constituait une modalité ultime de la transcendance ; il « hérite, non pas de ce dont ils avaient hérité, mais de l'abrogation de leur héritage. Je ne peux pas, conclut-il, les répudier comme ils ont répudié Moïse ». Néanmoins, il en a nécessairement fini avec des modes d'écriture qui visaient toujours à refléter ou à donner le sentiment d'une unité globale. Prenant Kafka pour symbole de ces tentatives condamnées, le narrateur de « Métier » conclut que pour ce qui concerne la représentation et la vérité, même le référent de la langue n'a

253 Kafka, s'en souvient-on, était docteur en droit...

254 Passée la première guerre mondiale, rappelons-le, Fitzgerald se fera lui-même le porte-parole d'une génération qui trouva « tous les dieux morts » à son retour.

plus d'autorité, que le langage en est réduit à ses seuls pouvoirs intrinsèques. L'autorité qu'il parviendra à conserver, il va falloir désormais la tirer de son propre pouvoir à dire le vrai.

L'une des conclusions que tire Wilson, pour l'esthétique, de « lectures » aussi contradictoires de la statue de Michel-Ange par Joyce, Kafka et Freud, c'est qu'il faut s'éloigner de tous les modes d'expression qui se prêtent à une activité interprétative débridée. Wilson propose que l'attention littéraire se déplace d'un langage de la représentation naïve à un langage qui évite toute imagerie, tout effet métaphorique. Car à vrai dire, un tel langage conserve toujours sa nature « étrangère » *[foreign]* ou artificielle et peut ainsi, paradoxalement, favoriser la connaissance dans la mesure où il est capable d'explorer ce qui est « ininterprétablement autre » *[alien]*. La raison pour laquelle Wilson met ainsi l'accent sur les dimensions presque mathématiques de la langue, favorise le syntaxe au détriment du lexique et, à l'intérieur de ce dernier, le strictement dénotatif plus que le métaphorique, c'est que toutes les manipulations de la langue et du discours, dût-il y être procédé par distanciation ironique ou déplacement métaphorique, exigent dans le meilleur des cas que l'on s'en remette pour beaucoup à l'herméneutique, rouvrant de le sorte la possibilité d'une pluralité de « sens » et de prétentions à la vérité. Avec l'interprétation, donc, revient ou bien l'idée qu'il est possible d'atteindre la vérité en remontant le cours de la dissémination linguistique jusqu'à un logos ultime et indiscutable, ou bien celle selon laquelle l'autorité détermine toujours — serait-ce pour des raisons pragmatiques — les acceptations recevables d'une proposition donnée, quoi qu'il puisse en être de sa cohérence interne. Dans les deux cas, et aussi longtemps que le langage ne demeurera pas à tout moment convaincu de sa nature arbitraire et de sa totale dépendance de critères extérieurs de décidabilité, on ne fait que s'éloigner de l'« ininterprétablement autre » qui, dans tout texte, constitue le seul champ de connaissance nouvelle à demeurer accessible, au lieu de réduire, comme le font la plupart des textes fondés sur la représentation, l'inconnu au connu ou au relativement connu. Simultanément, comme nous le verrons, il convient de maintenir un degré suffisant d'« opacité » pour éviter que ne se congèle abusivement le discours en vérités universelles.

Ce qui se trouve hors de nous, Wilson en est convaincu, il n'est possible de s'en remettre aux mots d'aucun lexique pour qu'ils le disent. Leur nature protéiforme, il en a été persuadé encore enfant, à une époque où il ne cessait de rédiger pour lui-même des définitions qui lui fussent plus satisfaisantes que celles des dictionnaires. Ainsi Joseph McElroy, au détour d'un étude pénétrante, peut-il écrire que « l'une des significations des nouvelles de Wilson c'est la définition — fixer [...] les limites à la compilation d'une espèce de dictionnaire de l'expérience »²⁵⁵. Cette impossibilité qu'il y a à écrire une

255 « Wilson's Métier », *Antaeus* 19, Automne 1975.

définition qui résiste aux assauts de l'interprétation eut bientôt pour effet d'inciter Wilson à se risquer à composer des phrases, puis des essais, de la fiction aussi. Aujourd'hui encore, il considère ses nouvelles comme des « définitions fictionnelles » — titre qu'il fournit d'ailleurs en guise de chapeau à quatre d'entre elles, publiées en revue²⁵⁶ — et les titres de celles qui composent le recueil dont il est question ici laissent peu de doute quant à ses intentions à leur égard : « Amour », « mariage », « hommes », « femmes », « maternité », « paternité », « désir », « Amérique », « métier », « histoire », « anthropologie », « intérim » et « transport » ou « transmission » [*conveyance*] en constituent la liste. Chaque récit tente de cerner au plus près le cœur des concepts cachés sous ces mots, dans des situations particulières, en dehors desquelles il ne saurait y avoir de définition générale qui vaille. Il n'existe pas de phrase, Wilson le sait bien qui a lu de près son Wittgenstein et ses disciples, qu'une négation ne puisse venir modifier *in extremis*. Les basculements de l'énonciation, des structures syntaxiques et des points de vue triomphent toujours d'une sémantique privilégiant le lexique²⁵⁷. Les mots, Saussure l'a montré, installent la différence au cœur même du sens. Les efforts de Wilson vont donc tendre à se concentrer sur la dynamique et la pragmatique de la langue, emboîtant ainsi le pas au Cercle de Vienne et à ses prestigieux descendants, Bertrand Russell, Alfred North Whitehead, O.W. Quine ou Donald Davidson.

Pour eux tous, en effet, il existe une pureté dans les nombres et les mathématiques que le langage ne peut espérer qu'émuler — et doit émuler — sans jamais y atteindre. Cependant, les mathématiques fonctionnent comme un langage, encodant telles visions du réel de façons qui pourraient aussi bien communiquer l'émotion et les sentiments, pour peu que ce langage, comme les autres langages, fût partagé. Elles sont capables de médier une expérience qu'elles ne représentent pas mais symbolisent. Dans une telle perspective, les mots qui disent les nombres appartiennent à une classe distincte de celle à laquelle appartiennent les mots qui disent les choses, mais il se pourrait bien qu'ils soient fort proches de ceux qui disent les sentiments, ainsi que le suggère Wilson par le biais d'une anecdote. Il y est question d'une lettre envoyée par Ramanujan à G.H. Hardy, professeur de mathématiques pures à Cambridge qui consacra la majeure partie de sa vie aux nombres premiers. Le jeune génie indien avait étonné le monde par son travail intuitif, précédé de nulle formation, sur la théorie des nombres. Les deux hommes ayant entamé une correspondance en 1913, dans sa première lettre Ramanujan se présenta comme ayant « à peu près 23 ans » alors qu'il en avait vingt-cinq. En écri-

256 *Antaeus* 19, Automne 1975, pp. 13 ff.

257 Peut-être les « L-A-N-G-U-A-G-E poets » ne disent-ils pas autre chose. En tout cas, Wilson, spécialiste de Chaucer, sait que c'est en raison d'une lecture mal informée que tels « cliométristes », peu instruits des arcanes de la numérologie médiévale ont pu jeter une lumière parfois étrange sur l'histoire de ces siècles...

tant ainsi, il ne « sous-estimait pas son âge » mais donnait le nombre premier le plus proche de son âge réel afin que Hardy comprît son état d'esprit : « Il n'avait que lui-même, il était seul au milieu des vingt, des vingt-et-un, des vingt-deux, des vingt-quatre, des vingt-cinq, et cherchait quelqu'un dont les caractéristiques correspondissent aux siennes » (66). Ce rapprochement, on le trouve aussi dans une boutade de Hardy lui-même à qui un ami disait être arrivé par le vol 1764, « nombre très ennuyeux » ; pour Hardy, c'était au contraire un nombre merveilleux, amical, étant à la fois un carré et la somme de deux autres...

Il ne serait donc pas faux d'écrire que Wilson produit une manière de « science-fiction », pour peu qu'on veuille bien lire sous le mot « science » le processus et les résultats de la connaissance, dont traite, comme celle de Joseph McElroy, toute son œuvre ; sa pensée est en effet très proche du travail accompli par les linguistes pragmatiques, les théoriciens des mathématiques, les empiristes logiques, et ses prédispositions intellectuelles l'attirent vers les philosophes que j'ai dits. A dire vrai, Whitehead apparaît lui-même dans « Métier » pour y affirmer que, d'un certain point de vue, tout nombre est bien le nom d'un sentiment²⁵⁸.

Ainsi nous éloignons-nous du psychologique pur (l'un des ultimes refuges de la « profondeur » dans l'esthétique moderniste) pour nous rapprocher du logique, de la métaphysique pour aller vers l'empirisme, ainsi allons-nous vers l'analytique en nous éloignant du métaphorique. Dans tous les cas, c'est pour assister à une érosion des fondements mêmes de la pratique moderniste. C'est la raison pour laquelle William S. Wilson « n'écrit pas comme Franz Kafka ». Car l'héritage du positivisme logique²⁵⁹ et de la philosophie analytique ne peut pas ne pas affecter profondément un art fondé sur le langage et sur les rapports que ce dernier est réputé entretenir avec le réel²⁶⁰.

Lire les nouvelles de Wilson constitue une expérience de lecture radicalement différente. Toutes portent, d'une façon ou d'une autre, sur la notion d'« opération » : naturelle, sensorielle, chirurgicale, linguistique, intellectuelle... Ces opérations sont, bien sûr, souvent simultanées : l'opération linguistique

258 Whitehead compare Ramanujan à (Evariste) Galois (1811-1832), autre mathématicien prématurément disparu en dépit du fait qu'il se proclamait « ami des cent premiers nombres entiers » ; il se lamente également de « ne pouvoir prétendre entretenir une « amitié intime » avec les chiffres supérieurs à un, deux, trois, quatre et cinq ».

259 J'ai conservé ce terme de préférence à celui d'« empirisme logique », massivement employé depuis 1935, dans la mesure où il peut être plus évocateur pour un lecteur français.

260 Sans même parler d'ontologie, alors que les conséquences de ce changement pourraient nous y inviter. C'est d'ailleurs ce que fait Alain Badiou, dans *l'Etre et l'événement* (le Seuil : 1988), en avançant que les mathématiques ont peut-être été la seule discipline à nous dire quoi que ce soit de solide sur l'être. Sa vision du sujet comme « instance de l'événement » pourrait être rapprochée des vues pragmatistes les plus radicales.

se trouvera mise en scène dans le récit d'une intervention chirurgicale — transplantation, greffe, démembrement, amputation, fertilisation, etc. Mais le notionnel domine toujours le narratif. D'où une certaine impression d'abstraction apte à frustrer ou à mécontenter les attentes ordinaires du lecteur. Comme l'a expliqué Joseph McElroy,

la foi ancienne est encore vive qu'intellect et sentiment appartiennent à des catégories opposées. Accompagnant cette notion — en remontant même plus loin que la « vérité absolue » que disait viser Tchekov — il y a l'idée que, dans la fiction, la véritable résistance de la vie ne peut être recréée qu'en l'absence d'abstraction patente. L'abstrait, c'est mauvais ; le concret, c'est bien. Et dans la mesure où nous admettons qu'entre dans l'expérience d'une nouvelle la domination, ou l'immanence, ou la cohérence feuilletée d'une forme, d'une équation ou d'un motif abstrait, il faut que cette force ou cette présence lui soit assimilée jusqu'à s'y dissoudre. Or Wilson est hostile à cette foi²⁶¹.

Le jugement est exact, même si Wilson ne manque jamais de critiquer ce qui ne serait qu'abstraction, soit en y adjoignant le sensible, voire le sensuel, soit en permettant que sa propre voix soit sévèrement attaquée par une autre, ainsi qu'il arrive dans « Transmission : histoire dont je ne voudrais pas que Bill Wilson la lise », la nouvelle qui ferme le volume. Mais l'une des préoccupations importantes qui dominent son écriture est l'impossibilité qu'il y a de laisser quelque objet métaphorisé que ce soit monopoliser impunément le sens. Le dépouillement de la plupart des nouvelles vise à les protéger des désirs d'interprétation excessifs qui se nourriraient des pouvoirs évocatifs de la connotation, du déplacement et de la métaphore, oublieux de la rigueur conceptuelle. Les nouvelles de Wilson se dressent efficacement « contre l'interprétation », et ce de façon bien plus radicale que ce qu'impliquait l'essai célèbre de Susan Sontag. Ces nouvelles — les textes l'affichent de manière discontinue — célèbrent ces « moments où apparences et expérience parviennent à survivre aux interprétations qui les annihilerait ». Leur but n'est pas de décrire, de « rendre », de représenter ou d'imiter mais de revivre en langue et en logique la nature des événements dont il est question. Le style, le langage, le discours — peu importe le terme en l'occurrence — reflètent effectivement l'expérience. Mais c'est en raison de leur nature, et non de ce qu'ils sont censés « transmettre ». « Le style dans lequel ces nouvelles exigent d'être lues est le style dans lequel l'expérience doit être lue. Je me suis appris l'écriture afin de distinguer les frontières de mes croyances — d'apprendre la façon dont je lis l'existence ». Wilson est ainsi convaincu que « l'art ne nous apprend rien sur son sujet mais nous fait vivre en lui, comme son créateur vécut d'abord en lui »²⁶². S'agissant des problèmes que soulève l'esthétique réaliste

261 « Wilson's Métier », *op. cit.*

262 Ce sont là les termes de Michael Polanyi, dans « Qu'est-ce qu'un tableau ? » ; ils sont cités par Wilson dans « Cézanne's Rapport », *Antaeus* 54, printemps 1985, p. 161.

en fiction, Wilson paraît plus provocant encore ; faisant implicitement porter l'accent sur la notion de processus à laquelle nous reviendrons bientôt, et optant délibérément pour l'une des possibilités ouvertes par *l'Art de la fiction* de James, il déclare ainsi : « Mes pensées sont des fenêtres mais je vous en prie, concentrez-vous sur le carreau, pas sur le paysage que l'on pourrait voir au travers de la fenêtre ». Mais intervient évidemment chez Wilson un nouveau « tour d'écrou », dans la mesure où il veut tout aussi fortement résister au charme des jeux simultanés sur la transparence et le reflet tels que les pratiquent Magritte, Nabokov ou Delvaux. Ce charme, l'intervieweur de « Métier » y succombe naturellement dès qu'il se voit prié de ne pas céder à des vues strictement mimétiques. En effet, le surréel selon Wilson n'est qu'une diversion du réel, déplaçant l'illusion référentielle sans pour autant la défaire : « Vous ne pouvez pas détourner les yeux de la cheminée à la fenêtre, voir les flammes réfléchies dans le verre se superposer aux arbres couverts de neige qui sont dehors et vous écrier, "Oh, un buisson ardent". Je vous demande de résister à la tentation de regarder au travers de mes mots, de l'autre côté de ce que je vous dis. Chaque nouvelle est écrite dans une langue étrangère, et le sens de la nouvelle c'est d'apprendre à la lire ».

Dans cette mesure, le divorce du langage et du monde est total si l'on pense en termes de représentation « naturelle » et de référentialité mimétique. La concordance, la correspondance et la cohérence, la logique poussée à l'extrême, sont le seul — et très étroit — chemin qui puisse mener à une vérité quelconque, si temporaire soit-elle. Ainsi ses nouvelles ne peuvent-elles, au mieux, espérer être qu'un « continuum de discontinuités prégnantes »²⁶³. D'où son ironique rejet de l'intervention du critique dans « Métier » : « Vous paraissiez croire que vous avez quelque chose à dire sur mon écriture que mon écriture elle-même ne dit pas, et j'aimerais vraiment savoir ce que cela peut bien être. Peut-être utiliserez-vous vos compétences, attestées par une maîtrise en littérature, pour m'expliquer ce que j'ai essayé d'apprendre sur moi-même en écrivant. J'ai cité les paroles de Polanyi pour expliquer mon écriture : « Il s'agit d'un cours systématique destiné à m'apprendre à m'en tenir à mes convictions propres ». Autant pour l'activité rêvée du critique, mise à mal par cette superbe définition de ce qui, au sens le plus profond du terme, *importe*.

Le processus, en d'autres termes, est tout. Wilson emprunte cette conviction à Whitehead et sa « philosophie du processus », soit, en termes bergsoniens, une philosophie qui découvre une réalité plus grande dans le devenir que dans ce qui devient. Le relativisme sémantique de Wilson doit trouver confort dans la « concrècence », concept dû à Whitehead où se mêlent temporalité, pluralisme et absolutisation du devenir. Depuis le *Cratyle*, nous savons qu'une philosophie du pur devenir est incompatible avec une validité permanente du langage. On se souviendra à cet égard que le nomothète, chez Pla-

263 L'expression est de Joseph McElroy.

ton, est ivre... Comme, plus près de nous, le disait Bergson, le langage naturel semble avoir été conçu pour le statique et ne peut prendre le dynamique en charge. La philosophie du processus étant une philosophie esthétique²⁶⁴, Wilson s'appuie néanmoins sur elle pour créer ses fictions. L'ordre intrinsèque de l'expérience, selon Whitehead, est esthétique. Processus signifie continuité à la fois avec le changement et avec la permanence. La doctrine de Whitehead voit les entités véritables comme « une concrècence de préhensions, qui ont trouvé leur origine dans son devenir même » et, dans *Modes of Thought*, il dénonce « le pseudo-atomisme », critique rendue plus sévère encore par ce qu'il appelle « le sophisme [fallacy] du dictionnaire parfait ». Wilson, lui, jamais satisfait des définitions et fasciné par l'étymologie s'accorde naturellement à cette vision des choses. Mais il a recours à des techniques qui ne cessent de nous rappeler que le processus demeure en principe le même pour ce qui touche à la création et ce qui touche au jugement que l'on porte sur elle²⁶⁵. Fondé sur la manifestation des procédés, l'art est ainsi décrit comme fondement d'une espèce de « réalisme temporaire » qui n'entretient absolument aucun rapport avec les réalismes et les naturalismes dominant aujourd'hui ce que l'on appelle la fiction. Cette répudiation du mimétisme statique, couplée à la conscience qui est la sienne que Kafka et ses deux acolytes au nom joyeux, « Freud » et « Joyce », ont liquidé la dernière possibilité qu'il y avait de croire en une quelconque unité ultime, le font répondre de la manière la plus éloquente qui soit à la question attendue que lui pose son interlocuteur sur la mimésis :

Alors, que reflètent les nouvelles ?

— Rien. Elles ne sont ni des miroirs dressés devant la nature, ni des miroirs promenés le long d'un chemin, ni des miroirs qui réfléchiraient une unité infinie et qui, une fois brisés, continueraient dans chacun de ses plus petits fragments de refléter la même unité infinie. Elles sont comme les casseaux de verre dans la cuvette d'un vitrier, les chutes qui résultent du découpage exigé. C'est la raison pour laquelle je n'écris pas comme Franz Kafka.

Comment, dès lors, écrit, William S. Wilson ? La réponse pourrait être : quelque part entre l'art de Cézanne et la pensée de Whitehead, dans la mesure où il choisit et emprunte ses principes-clefs et ses métaphores opératoires à ces deux hommes. Au premier rang d'entre eux vient sûrement la notion de champ, qui permet des tuilages sémantiques commodes. Des champs sémantiques au champ de Galois en algèbre et dans la théorie des ensembles, des champs magnétiques aux champs de tension dans lesquels l'énergie circule et

264 Comme l'a montré Bertram Morris dans « The Art Process and the Aesthetic Fact in Whitehead's Philosophy », in *The Philosophy of Alfred North Whitehead*, Paul Schilpp ed., Northwestern University Press : 1941, pp. 461-86.

265 « Le jugement [appreciation], comme la vibration sympathique d'une corde, implique une créativité d'un niveau infiniment plus bas ; il signifie pourtant une participation dans l'évolution [advance] créative ». (*idem*)

donne forme à ce dans quoi elle circule, « le champ » s'approche autant qu'il est possible d'une métaphore parfaite pour les opérations linguistiques et fictionnelles. S'y ajoute le fait que les champs thématiques et les champs d'activité ressortissent au lexique commun, permettant ainsi toutes sortes de conversions²⁶⁶. Ces superpositions partielles se voient thématisées dans « Maternité » où nous apprenons que « champ » désigne aussi « un principe du développement biologique. Avant la régénération morphogénétique, le champ était une métaphore empruntée au magnétisme mais dénuée de définition opératoire satisfaisante, illustrée simplement de photographies de limaillles de fer, ou bien un concept employé par la mathématique des physiciens pour se débarrasser des infinis qu'ils ne pouvaient supporter dans leurs équations. Désormais il est possible de définir un champ de manière opératoire ; c'est un concept qu'un enfant pourrait comprendre ». Il est assez clair qu'ici « champ » est une façon pratique de penser le réel après l' « adieu à Moïse », sa nature partielle équilibrant quelque peu la question du « tout » douteux où se perdait le modernisme, la débarrassant des problèmes de la finalité et de l'origine, dans le monde de la matière comme dans le monde des signes. Ainsi, dans « Maternité », sommes-nous fortement invités à lire un texte où il est question d'opérations dermatologiques comme une spéculation métafictionnelle sur les « liftings » potentiels de l'activité de fiction : Wilson y utilise la notion de champ, coupée des infinis et de l'unité auxquels présiderait quelque autorité transcendance, afin de mettre en question la vision aristotélicienne du récit, nécessairement téléologique ; discutant les idées d'un certain Dreisch sur la « régénération morphogénétique », il écrit ainsi : « Les théories déterministes se sont effondrées lorsqu'il a été démontré qu'une cellule pouvait très bien se développer dans n'importe laquelle de nombreuses voies. Le champ morphogénétique est la somme de toutes ces voies. L'environnement dans lequel grandit la cellule détermine la voie qu'elle empruntera [...] La cellule vit dans un champ d'opportunités croisées, et son développement est guidé par les opportunités qui lui sont offertes ». Formulerait-on mieux la nature générative de la fiction, dirait-on mieux qu'elle triomphe de ses prédéterminations narrative et représentationnelles ?

Ce caractère génératif conduit au second et plus important principe de l'écriture de Wilson.

A propos de la notion de « champs », on a vu qu'il est tenté de s'en remettre aux définitions « opératoires » plus qu'aux définitions statiques. Saisir l'essence sémantique des mots, en d'autres termes, n'est possible que « sur le fait » *[in the act]*. Toutes ses nouvelles mettent en scène une opération ou une autre, dramatisent une situation dans laquelle le sens va se trouver activé

266 Des conversions qui, peut-être, rendent compte, en raison de leur transformation dynamique du champ, des innombrables acceptations du mot « énergie » chez Wilson. Obsédé par le fait que nulle définition du dictionnaire ne saurait le cerner, il en cherche partout des illustrations, des écrits de Platon à ceux de Doris Lessing.

d'une manière qui pourrait rendre son analyse moins futile, sa nature un peu moins insaisissable, du moins le temps que dure cette « opération ». L'opération mathématique et logique d'« Amour » a lieu en trois parties ; dans « Mariage », tout est question de greffe chirurgicale ; « Hommes » nous présente le démantèlement d'un être par « chirurgie élective », afin d'isoler les diverses fonctions dont il est capable ; « Femmes » développe mot pour mot un épigramme de Toby Spigelman aux termes duquel « en mathématiques, on appelle opération tout ce qui laisse une cicatrice »²⁶⁷ ; il est relié dans d'autres nouvelles à des remarques discrètes selon lesquelles « la douleur, c'est de l'information », « le vieillissement est une forme d'information erronée », d'autres encore où se voient retracés les divers stades de l'évolution biologique du « désir ». Une autre raison potentielle de la fascination qu'éprouve Wilson envers le mot « énergie » pourrait bien avoir trait au fait que « pour Aristote, la pensée est une *energeia* [...] mot qui] signifie *activité* ou *réalisation* ou *opération* »²⁶⁸. Les activités liées à l'énergie se découvrent ainsi commodément décrites par le mot « opération » ; c'est le cas dans la citation de Simone Weil qui ouvre « Désir » :

La grande douleur de l'homme, qui commence dès l'enfance et se poursuit jusqu'à la mort, c'est que regarder et manger sont deux opérations différentes. La béatitude éternelle est un état où regarder, c'est manger.

On n'est donc pas surpris de trouver à peu de mots de là une référence à Wallace Stevens qui, dans *The Necessary Angel*, parle de « la force opératoire qui est en nous ».

Si « champ » et « opération » sont des notions empruntées à la philosophie des sciences, les deux principes suivants Wilson les doit à l'œuvre de Cézanne, ou les y reconnaît²⁶⁹. Dans un essai sur le peintre français, Wilson explique que lorsque sa mère, May Wilson, peintre elle-même, lui parla dans sa jeunesse de Cézanne, « le mot-clef était *plans* »... « Vingt-cinq ans plus tard, et de façon un peu moins sérieuse, le plan demeure la métaphore axiomatique de ma façon de penser l'art »... « Des relations entre les plans... Je vois Cézanne élaborer un “système ouvert stable” de plans en relations complexes, comme quelque chose qui, une fois lancé, se poursuit en opérations... » Objecterait-on qu'il faut distinguer entre peinture et écriture, Wilson insiste explicitement : « Les ajustements des perspectives émotionnelles chez Cézanne » qui sont au cœur de sa révolution picturale, sont aussi « visibles dans ses lettres ». Lorsque les deux amants se lancent dans la discussion logique qui constitue le texte d'« Amour », ils ne cessent d'aborder la question

267 « Femmes », *op. cit.*, trad. A. Cazé.

268 Et Wilson se délecte d'ajouter : « Le mot semble avoir toujours potentiellement recelé les significations qui y ont par la suite été rassemblées ».

269 Cf. *Antaeus* 54, Printemps 85, pp. 154-63 : « Cézanne's Rapport ».

de la pertinence de leurs sentiments au langage qui les exprime, ainsi que la question que l'on pourrait lier au théorème d'incomplétude de Gödel : « La question de savoir si l'amour a ou non un sens ne peut être tranchée dans le langage que nous utilisons depuis le début parce que le sens de ce langage est extérieur au langage lui-même ». Sur la table d'opération, le protagoniste de « l'homme qui met fin à son histoire »²⁷⁰ a l'intention d'avoir recours pour seul anesthésique à son « attention focalisée sur la mort au moment où elle pénètre dans un *plan* au milieu d'autres objets observables », cependant que les cinq « répétitions » de son rêve de démembrément interfèrent les unes avec les autres comme le feraient des plans de formes et de couleurs. Déplorant, dans « Métier », que son expérience morale soit nécessairement inférieure à celle du scientifique, il explique que cela est dû au fait que, grâce à la nature du langage qu'ils utilisent, les scientifiques peuvent « se dissimuler à eux-mêmes » ; et que « leur croyance a amené à une existence observable un plan que la plupart d'entre nous ne peuvent pas connaître ». Partout, pensée, sentiment, émotion, imagination, action et les moyens linguistiques qui leur correspondent s'entraînent les uns les autres dans un vaste mouvement giratoire de rapports spatiaux, sémantiques ou narratifs. « L'hélice volubile du désir » nous rappelle l'une des fictions les plus audacieuses de Robert Coover, « L'Hélice du lépreux », dans le tryptique de la « Lentille sensible » (*Pricksongs & Descants*, 1968). Ce qui, très naturellement, nous amène à la notion nécessaire de ce que Wilson, empruntant à la peinture française et à Cézanne en particulier, plus que « relation », choisit de nommer « rapport ».

Sans doute parce que *rappoport* fond ensemble le physique et l'émotionnel d'une façon qui renvoie à une préoccupation constante dans sa pensée. Dans la nouvelle intitulée « Amérique », il écrit : « La motivation psychologique est le désir de transformer les relations entre deux points, de sorte que la psychologie est l'étude des équations à deux variables libres... Les énergies que l'on mesure en physique sont les motivations que l'on ressent dans la vie, et il devient ainsi possible de réduire la distance séparant motif et mouvement [*motive and motion*] en élaborant une physique des émotions ». Pour évaluer de telles « interrelations », il s'appuie à la fois sur Poincaré, selon qui les mathématiciens n'étudient pas des objets mais des relations entre les objets, et sur deux autres peintres : Braque (« Je ne peins pas les choses, mais les rapports entre les choses ») et Matisse : « Je ne peins pas les choses mais les différences entre les choses ». Ou, résumé par Cézanne : « Le tout est de mettre le plus de rapport possible ». « *Rapport* », Wilson le sait, « se traduirait correctement en anglais par *affinity* ou *interrelation* », mais c'est le mot français de *rappoport* qu'il utilise toujours, car c'est là « le mot qui convient ». « Par rapport Cézanne signifie une interrelation ou une affinité digne de confiance, il veut dire une perspective émotionnelle qui ajuste et réajuste sans cesse ensemble plans et harmonies, et non pas le sentiment de se fondre dans,

270 C'est le sous-titre de « Hommes ».

ou d'absorber ou d'être absorbé, de façon émotionnelle ». Pour toutes ces raisons, l'œuvre de Cézanne informe la conception que Wilson se fait de sa propre écriture : « Ses sensations visuelles constituent un rapport sur son rapport au monde »²⁷¹. Les textes de Wilson sont d'une semblable nature. Dans la notion de rapport qui s'ensuit des concessions limitées que Wilson fait à la métaphore lorsqu'il opte pour champ, opération et plan, se trouve une autre justification de son refus et de sa vitupération de l'esthétique réaliste :

Quand les différentes parties d'une toile se trouvent en rapport, la toile est en rapport avec la nature, non pas en copiant la nature mais, comme Cézanne n'a cessé de le répéter, en constituant une harmonie parallèle à celle de la nature. [...] La façon dont les parties d'une œuvre d'art agissent les unes sur les autres est aussi la façon dont les parties d'un événement devraient agir les unes sur les autres... La leçon devenant que les événements significatifs de la vie sont ceux dont la structure traduit un rapport.

Ce qui ne veut pas dire que ces relations doivent être pour autant observées ou établies sur la base de la seule valeur apparente des mots qui les décrivent. Là se trouve la raison du succès et de la puissance de la nouvelle où Wilson se moque de Lévi-Strauss : « Anthropologie : ce que l'on perd dans la rotation », dans laquelle la manipulation des mots comme s'il s'agissait de véritables phénomènes est dénoncée comme catégorie illégitime d'opération ; en l'espèce, une « rotation » qui n'a pas la rigueur de son équivalent mathématique et qui ne devrait pas prétendre avoir une pertinence plus directe pour le monde des choses que n'en ont leurs équivalents mathématiques.

Il semble donc que la règle souhaitée puisse ainsi s'énoncer : plutôt l'abstraction que des représentations fallacieuses. Quoi qu'il en soit, nous savons qu'il n'existe guère d'appellation plus sotto que celle dont on a gratifié « la peinture abstraite » pour désigner une peinture qui matérialise et rend concret ce qui ne saurait autrement se saisir ou prendre corps. Au bout du compte, « tout art représente la réalité, il n'y a pas d'art non représentatif. Tout dépend de ce que l'artiste tient pour réel, et de ce dont il est capable de prouver la réalité ». La réponse, pour tout écrivain, passe bien sûr par « le langage ». De la même manière que, commentant le travail du peintre Ray Johnson, il insiste sur le fait que « ce qui fait sens ce n'est pas tant le contenu que les parallèles et les intersections de son style »²⁷², il déplore le fait — que toute son œuvre tente d'amender — que la « littérature n'a pas souvent fait justice à la passion de la forme en mathématiques, en physique, en musique... Des moments où les formes redeviennent sentiments et où l'on s'aperçoit que les sentiments suivent les formes... L'énergie [...] se trouve

271 Mes propres vues sur la question devenant alors, je suppose, un rapport sur son rapport de ce rapport...

272 Dans un catalogue sur l'œuvre de Ray Johnson constitué pour l'essentiel d'articles de William S. Wilson lui-même.

dans les intersections des formes abstraites avec les faits concrets, la chair, les émotions »²⁷³.

Tout bien considéré, donc, « l'ouverture » et « le mouvement » paraissent être des mots-clefs dans le lexique artistique de Wilson. Le langage ne peut s'emparer d'aucune part de la réalité de manière statique ; le sens est, dans sa quintessence, une notion impliquant une dynamique ; toute immobilisation entraîne une entropie sémantique. Il n'est de mots que requins : arrêtés, ils se noient, ou perdent vie et sens. Au même titre, la narrativité n'est pas nécessairement téléologique. Se lamentant avec ironie sur la vive opposition à son œuvre de ceux qu'il nomme les « entéléchistes », Wilson insiste sur la permanente et nécessaire ouverture du devenir narratif, réduit l'importance relative de la diégèse dans l'écriture de la nouvelle. L'idée qu'il se fait de la représentation le fait profondément douter de la validité de toute mimésis littéraire ; ses nouvelles ne cessent de démontrer que même la notion et la réalité de la « nature » et des « sentiments naturels » sont médiées par des opérations linguistiques. Lire « mon cœur est entre vos mains » peut certes faire affleurer certains pleurs chez le lecteur romantique ; ces pleurs deviennent sensiblement autres dès lors que l'on comprend que c'est une victime de troubles cardiaques qui adresse ces mots à son chirurgien. Tel est en effet l'un des effets locaux de la démystification du langage métaphorique à laquelle se livre Wilson. Les métaphores égarent et trompent, et Wilson, nous rappelant que toute opinion et toute croyance sont l'effet d'une construction, nous invite à relire et Whitehead et Nietzsche et Rudolf Bultmann sur la fonction des métaphores dans la pensée religieuse²⁷⁴.

Ceci, pourtant, ne signifie pas que les nouvelles prises comme ensembles ne puissent se lire comme allégories. Tout est une question de « plan », de « champ » et de « rapport ». Parlant des « naturalistes » et des « entéléchistes » qu'il déteste, le narrateur d'« Intérim » déclare : « Ce qui pour nous était allégories, était pour eux naturalisme »²⁷⁵. Son idéal esthétique est très clairement lié à un vœu existentiel, et l'on pourrait presque résumer « la façon dont William Wilson écrit » par la description qu'il fait lui-même de Cézanne au travail : « Il voulait rejoindre le monde tel qu'il est, visuellement, sans consolations ni sentiments, sans mythes et sans métaphores, mais il savait aussi que le rejoindre c'est le changer. Il essayait de peindre sans illusions ni inférences indues ».

273 Ces remarques apparaissent dans le compte rendu qu'écrivit Wilson du beau recueil de nouvelles de R.M. Berry : *Plane Geometry and Other Affairs of the Heart* (« Parabolas of Love », *New York Times Book Review*, 2 juin 1985). Une fois de plus, ici, on songe à Alain Badiou pour qui le sujet peut n'être qu'*« instance de l'événement »*. *Op. cit.*

274 On aura bien sûr reconnu l'une des préoccupations centrales à l'œuvre de Robert Coover.

275 Wilson lui-même avouera ainsi lire Updike, de temps à autre, dans *The New Yorker*, afin de savoir « qui est l'ennemi, où il se trouve et ce qu'il est en train de faire »...

Ce qui, tout compte fait, pose la question des différences qui pourraient, par exemple, demeurer entre l'écriture d'essais et l'écriture de fictions. La nature abstraite de ses textes, où se trouve mis au premier plan l'artifice des choix opérés pour le thème et la forme (de l'aparté philosophique au dialogue socratique et à l'allégorie didactique) incite assez naturellement à poser la question : pourquoi, de fait, écrire de la fiction ?

Les réponses que propose Wilson sont parfaitement cohérentes avec sa critique de la métaphore fallacieuse et sa défiance des abris linguistiques. « Pourquoi [écrire de la] *fiction* [et pas des essais] ? Parce que le langage entraîne vers de fausses (et consolantes) généralisations, de faux (et consolants) universaux qu'il faut absolument purger, et la fiction sait être idiosyncratique et opaque, à tout le plus translucide, laissant pleinement apparaître les contingences du langage dont nous disposons ; alors que les essais, eux, tendent à la condition du latin : transparent et universel [...]. Je m'intéresse à ce que démontrent les échecs, par exemple quand je ne parviens pas à purger le mythe ou l'essence »²⁷⁶. On songe immédiatement ici à la remarque, certes provocatrice, mais fondamentale de « Métier » : « J'écris des fictions pour démontrer des choses fausses, ce qu'un scientifique ne peut pas faire. » En réaction à une interrogation voisine, vient la réponse suivante : « Vous m'avez demandé « pourquoi de la fiction » et alors que j'étais à écrire un essai sur Alberto Moravia je me suis aperçu que mes significations se trouvaient dans la structure de mes phrases et dans ma syntaxe et que dans un essai je n'ai pas le courage de recourir à ces phrases bizarroïdes dont je désire qu'elles soient incapables de vendre quoi que ce soit, et surtout pas une idée--- »²⁷⁷. « *Pas l'essai* parce que dans un essai le début est une introduction qui ne vaut pas pour elle-même, de sorte qu'on *l'utilise*, et que cet usage aplatis les implications, un peu comme si l'on goûtait du champagne en visant ou en pensant à tout autre chose et qu'on ne sentait rien (il pourrait tout aussi bien être événé). Dans l'essai, la fin se voit contrainte de se faire conclusion et invite à tomber dans les universaux. Alors dans notre commencement est notre fin et dans notre fin est notre commencement : trop de redondance, pas assez de folie ; rien que de l'information. N'empêche que j'écris des essais : fictions essayistes, essais fictifs »²⁷⁸. En un résumé plus épigrammatique, il ajoutait ainsi²⁷⁹ : « En fiction, il n'y a pas de notes infrapaginaires. » Joseph McElroy a proposé une autre définition dynamique du travail de William S. Wilson : « Ses nouvelles sont des essais hantés qui semblent dire qu'une nouvelle devrait être aussi bien écrite qu'un essai, aussi soigneusement pensée et pesée [*thought through*] qu'elle est imaginée et inventée [*thought up*] ».

276 Lettre du 13 décembre 87.

277 Deuxième lettre du même jour.

278 *Idem*.

279 Le même jour encore, sur une troisième carte.

Mais mieux vaudra peut-être encore laisser les dernier mot à Wilson lui-même pour désigner l'ultime figure de son écriture. Dans « Intérim », la femme du protagoniste lui dit : « Tu n'est qu'une torsade *[a twist]* dans l'univers, Allen, la torsade qui lui permet de se boucler sur lui-même pour examiner ses *a priori [assumptions]* ». Wilson, lui, laisse son texte aller plus loin encore, définissant ainsi son protagoniste en des termes que j'aimerais pouvoir placer aux premiers rangs de la longue liste des définitions possibles de la fiction : « Il avait toujours été fictionnel. Par fictionnel, j'entends déformé *[twisted]* pour correspondre à un *a priori [to fit an assumption]* ».

9

John Barth : la langue contrainte

John Barth ne cesse, depuis près de trente ans, d'écrire la mémoire. Soit que, dans *Chimère*²⁸⁰ (1972) et dans *Perdu dans le labyrinthe*²⁸¹ (*Lost in the Funhouse*, 1968), il nous invite à faire retour sur le fonds collectif des mythes et des légendes pour nous y faire jouir d'instructifs et savoureux écarts entre ce que nous nous rappelons et l'emploi créateur qu'il en fait lui-même, soit que, dans *LETTERS* (1979) ou *la Croisière du Pokey*²⁸² (*Sabbatical*, 1982), à la riche intertextualité interne, il exige que nous reconduisions ce que nous savons de ses œuvres passées, que nous jugions ainsi avec lui des possibilités créatrices d'un corpus a priori figé, bloqué par le souvenir de nos lectures : son entreprise heuristique repose toujours sur un jeu programmé d'interférences. S'il m'est permis de prendre ici l'appui d'une métaphore économique, l'œuvre de Barth s'apprécie sans relâche par une politique d'investissement et ses romans et nouvelles sont au-dessus des moyens du lecteur à la bourse culturelle un tant soit peu plate : les pauvres en mémoire n'en tireront nul profit ; de tels textes, en toute injustice, ne prêtent qu'aux riches. « Cré-moires » ou « mémor-éations », toujours ces œuvres jouent, pour leurs effets les plus plaisants, leurs plaisirs les plus vifs et leurs leçons les plus profondes, sur le dialogue intérieur qu'elles engendrent entre les références partagées qu'elles mettent en scène (quasi universelles s'agissant des mythes de la culture occidentale, plus privées lorsqu'il recycle ses propres récits) et l'effet de leur intégration biaisée à l'objet de notre lecture. Toujours, chez Barth, il faut que les écritures passées nous aient pénétré pour qu'au présent nous puissions lire ses textes.

A preuve, le texte diabolique de « Glossolalie » qui, véritablement, ne cesse de se créer et de proliférer au fur et à mesure que l'irrigue et le fait

280 Gallimard : 1977, tr. M. Rambaud.

281 Gallimard : 1972, tr. M. Rambaud.

282 Le Seuil : 1991, tr. M. Doury.

gonfler notre mémoire, faisant croître, au fil de notre collaboration, notre complicité.

Six brefs fragments en forme de strophes sont proposés à notre lecture. L'œil, d'abord, s'effare de leur éclatement, ne se rassérène qu'à la vue de blocs à taille égale qui semblent imposer l'ordre d'une forme au dérèglement de l'énonciation : typographies, formes prosodiques et disposition sur la page valent pour contrat de lecture minimal.

Puis la portion de mémoire collective dont nous sommes individuellement porteurs vient à son tour à notre secours aux fins d'identification. L'écriture se produit sous couvert d'écritures autres. Ainsi, au fil des paragraphes, par un jeu d'associations, resurgissent à la claire conscience les éléments omis de la narration et nous reconstituons les nécessaires toiles de fond. Au reste, la mémoire nous ferait-elle, à ce stade, défaut, que Barth dans une note brève ajoutée à l'édition anglaise de 1969, a pris soin de décliner tout统一 l'identité des six glos-solalistes sans pour autant rappeler leurs obsessions ni leurs aventures.

Cette femme hors d'haleine qui parle d'elle à la troisième personne dans le premier paragraphe, poursuivie des ardeurs de Phébus/Apollon s'est vu octroyer le don de prophétie en échange de ses faveurs. Elle les lui a refusées. Nul, donc, par mesquine mesure de rétorsion, ne la croira désormais. C'est l'*« inutile Cassandre »* de Boileau, donnée à Agamemnon après la prise de Troie, violée par le jeune Ajax. Avec l'agent de son asservissement, elle trouvera à Mycènes la seule mort qu'elle n'ait prévue.

Nul ne connaissant guère Procné sans Philomèle, l'apostrophe qui ouvre le deuxième fragment (*« Chère Procné »*) présente du même coup l'énonciatrice et nous renvoie à des scènes enfouies dont acteurs et péripéties viendront bientôt nourrir les résurgences provoquées du souvenir.

Le Crispus du troisième fragment présente, pour ainsi dire, ses papiers. Serions-nous incapables de les lire que Barth y substitue un bref renvoi à l'Epître aux Corinthiens. On entendra ainsi l'apôtre Paul successivement s'écrier, « Je rends grâces à Dieu de ce que je n'ai baptisé aucun de vous, excepté Crispus et Gaius » (dans Corinthiens 1-14) et, plus loin, dans Corinthiens 14-2 : « En effet celui qui parle en langue [incertaine] ne parle pas aux hommes, mais à Dieu, car personne ne le comprend et c'est en esprit qu'il dit des mystères ».

Mémoire et culture, à ce stade premier de nos reconnaissances, devront sans doute fournir un plus considérable effort dans le fragment suivant. Si Salomon et la Reine de Saba hantent nos esprits occidentaux depuis le dixième chapitre du Livre des Rois (I, 10-1 : « La reine de Saba apprit la renommée que possédait Salomon, à la gloire de l'Eternel, et elle vint pour l'éprouver par des énigmes ») et le neuvième chapitre du deuxième Livre des Chroniques, il est moins vraisemblable que nous soyons d'emblée enclins à identi-

fier l'énonciateur de cette quatrième partie. Non qu'elle ne se présente ; mais cette huppe (« hoopoe »), qui sert de messagère entre le Roi et la Reine, ne nous livre vraiment ses secrets que dans la 27^e Sourate du Coran (versets 17 et 20) ; son vol ni son chant ne s'élèvent dans l'Ancient Testament.

A chercher du côté des langues universelles, la mémoire s'épuiserait à identifier l'étrange discours du cinquième fragment : « Ed' pélut', kondo nedode, imbà, imbà, imbà. Singé erù. Orùmo imbo impe ruté sceléte... » Ni Volapuk, ni Ido, ni Novial, ni Esperanto, ni Occidental, ni Interlingua, ce langage que ses répétitions internes avouent structuré n'est pas dû au volontarisme généreux des Jespersen, Schleyer ou Peano, des autres Dr. Zamenhof de ce monde mais, nous dit Barth, aux inspirations « martiennes » d'une certaine Alice Le Baron ; vérifications faites, cette glossolaliste inspirée se tailla en 1879, une assez jolie réputation, assez forte en tout cas pour que son nom se soit inscrit dans la mémoire européenne au point de servir de base aux recherches de la « Society for Physical Research » de Londres et d'avoir illustré au moins un livre en suédois et un autre en allemand sur le langage charismatique²⁸³.

L'auteur, enfin, assume l'énonciation du sixième fragment. Il assume également la cohérence minimale qu'il est loisible à une première lecture rapide d'assigner à l'ensemble. Soulignant, dans sa brève note liminaire, deux des attributs communs aux six protagonistes, il relève une identique métrique, précédemment repérée et dont nous ferons plus tard notre miel, et une caractéristique pour le moins ironique et qui ne nous avance guère si l'on se rappelle qu'il s'est lui-même placé parmi ces six personnages, apparemment plus en quête d'auditoire que d'auteur : « Au nombre de leurs attributs communs [il y a le fait] que leurs auditoires ne comprennent rien à ce qu'ils racontent ». Hormis le fait remarquable qu'elle place ainsi le lecteur hors-jeu, la note de Barth est, à bien des égards, perverse et trompeuse ; elle pèche, au moins, nous l'allons voir, par omission.

Une mémoire que je dirai ancienne ou verticale ayant fait son office de décryptage minimal, il appartient au souvenir immédiat de tisser, telle Philomèle, et en basse-lisse, les allusions et les thèmes, de repérer les consonances, de procéder aux appariements, de permettre l'entrelacs des renvois, des harmoniques et des échos. Une telle tâche n'est naturellement possible qu'avec la collaboration des souvenirs anciens. Les similitudes ne peuvent être établies qu'à la condition de reconnaissances simultanées dont les raisons peuvent être tour à tour superficielles ou profondes. Ainsi, certaines correspon-

283 Qui serait intéressé par le sujet et maîtriserait également ces trois langues pourrait lire, ce que je n'ai pas fait, « A Case of Psychic automatism, including "speaking in tongues" ». *Proceedings of the Society for Physical Research*, 12 (1896-97), London ; Nils G. Holm : Tungotal och Andedop, Uppsala, 1976 ; F.-P. Moller : *Die Diskussie oor die charismata soos wat dit in Die pinksterbeweging geleer in Beoefen word*, Heidelberg, 1975...

dances structurelles ne requièrent pour leur découverte que de brèves rémances alors qu'il faut avoir recours à tels liens enfouis pour nouer l'appareil dissemblable en correspondances structurelles complémentaires des premières.

S'agissant de surfaces, on notera qu'à la disposition quasi versifiante du texte s'ajoute un effet que l'on pourrait dire « de rime énonciative alternée » : le fragment n° 1 (Cassandre) et le n° 3 (Crispus) sont à la première personne mais ne supposent pas d'interlocuteur précis ; les fragments n° 2 (Philomèle) et n° 4 (la huppe), en revanche, sont placés sous régime vocatif et font référence à leur énonciateur à la troisième personne. Un tel mouvement d'inertie étant acquis, la tentation est grande de transférer le modèle premier au fragment n° 5 (Le Baron) et le second au n° 6 (commentaire autorial), de supposer que le fragment « martien » est de type lyrique alors que la voix de l'auteur vise à nous apostropher, à nous prendre comme interlocuteur, en même temps qu'à placer l'auteur au rang des « clairvoyants à lauriers » et des « oiseaux-prophètes ». Il sera plus loin question d'effets comparables.

S'agissant de liaisons faisant appel à une mémoire plus profonde, on se limitera ici à quelques illustrations non-exhaustives.

A condition de puiser dans le souvenir, il ne peut échapper à personne que des allusions à la divinité lient entre eux les fragments. Apollon, et le Dieu des deux testaments apparaissent explicitement ; les dieux de l'Olympe, implicites, sont les agents de la métamorphose qui arrache Philomèle et Procné aux assauts meurtriers de Térée après que ce dernier a dévoré les tronçons de son fils Itys. Semblable permanence dans les quatre premiers fragments invite à reconduire ce paradigme dans les deux derniers, à voir en particulier dans l'ultime narrateur/auteur un omniscient sinon un tout-puissant.

A titre égal, métamorphoses et transformations rythment l'égrènement des perles de ce curieux rosaire : le thériomorphisme dominant exige que comparaisse le cheval de Troie, s'incruste dans le texte avec la triple métamorphose des protagonistes de la légende seconde en oiseaux. On note dès lors de curieux regroupements. Rossignol et hirondelle ne font peut-être que reprendre, pour la mémoire brève, les « gazouillis » [*warblings*] de la fille de Priam ; peut-être aussi est-il permis de se remémorer que l'annonciatrice des désastres a partie intertextuelle liée avec « L'Hirondelle et les Petits Oiseaux » de La Fontaine où « Celle-ci prévoyait jusqu'aux moindres orages, / Et devant qu'ils fussent éclos, / Les annonçait aux matelots ». Ainsi que cette seconde sybille, apercevant une main, elle annonce qu' « Un jour viendra, qui n'est pas loin,/ Que ce qu'elle répand sera votre ruine ». « Prophète de malheur, babillard », l'hirondelle est Cassandre autant que Procné, La Fontaine nous en est témoin : « Les oisillons, las de l'entendre,/ Se mirent à jaser aussi confusément/ Que faisaient les Troyens quand la pauvre Cassandre ouvrait la bouche seulement ». « Seulement » se dit ici « en vain » ou « plus jamais » alors que résonne, au

travers du poète français la voix d’Esope dont « le Rossignol et l’hirondelle » nous fait office de mémoire-relais. Quant à Philomèle, on sait qu’elle a hérité de fonctions comparables puisque le rossignol est dit « héraut » ou « annonceur » du printemps. Et puisqu’il s’agit de héraut, notons que le tiers personnage de la légende, Térée, le « Roi barbare » de « La Terre Gaste » qui, nous dit Eliot, « si durement força » *[so rudely forced]* le pauvre rossignol dont le « jug jug to dirty ears » résonne à nos propres oreilles, se vit muer... en huppe par la puissance des dieux. Cette huppe, elle est héraut aussi, messagère princière entre Salomon et sa Reine dans le quatrième fragment. Régnant sur le colloque des oiseaux, femme mariée dont un peigne orne la coiffure, métamorphosée dans la légende perse, elle est considérée de bon augure et désigne les points d’eau à Salomon. Où l’on commence de percevoir que l’« annonce » et ses ambiguïtés vont se faire la part belle dans ce récit. La huppe, messagère du monde invisible, pour porter des nouvelles plus lisibles que celles de Crispus, n’en occupe pas moins la même position stratégique. Enfin, pour en finir avec ces quelques métamorphoses — auxquelles on ne manquera pas d’ajouter celle de Daphné, puisqu’aussi bien, par son intermédiaire tacite, Barth fait se rejoindre structurellement l’Apollon du premier fragment et le laurier du dernier —, il est difficile de ne pas prendre en considération les connotations violentes et funèbres de la broderie et du tissage dès que reviennent en tête le nom d’Arachné, la Lydienne, transformée par Pallas, et celui des Parques que les Grecs disaient « sœurs filandières ». Fil et défi : nature et fonction d’un texte : filigranage d’une écriture par le regard et la mémoire, invite à l’interprétation. Il n’échappera pas que Barth lie à ce réseau de métamorphoses les nombreuses transformations du sens : dissimulations, masques, énigmes, qui pro quo, ambiguïtés et autres équivoques qui, du cheval de Troie et du « tout en vain » du fragment premier, aux « cache » *[hides]* et « insignifiant » *[pointless]* du second, à l’ironie amère du troisième et au « traduit de travers » *[mis translates]* du quatrième, préparent les commentaires métafaictionnels du dernier.

Peut-être l’étymologie est-elle utile pour retrouver une continuité autre : le bavardage [« babble »] dont il est question dans la dernière ligne du texte est présent déjà dans son titre, sous les syllabes « lalie » qui disent aussi bien, en grec, le désordre pathologique du discours que la parole agitée des comères ; s’agissant de « glossio », ces deux syllabes permettent à « la langue » d’être mise en facteur dans les six fragments où il en est question : langue métaphoriquement rendue inutilisable pour Cassandre, langue de Philomèle physiquement coupée par Térée afin que la rumeur de son viol ne puisse s’élèver, langues plurielles de la Pentecôte lorsque le Saint-Esprit est censé s’emparer de Crispus, langue de Salomon incompréhensible par la huppe (« si sa langue ne m’échappait pas » *[if his tongue weren’t beyond me]*), langue inconne, langue universelle et redondante des « speakers-in-tongues », de ceux qui « parlent en langues ». Une identique violence parcourt d’ailleurs les six stations du textes : viols de Cassandre par Ajax et de Philomèle par Térée, impré-

cations de Crispus, menaces de Salomon, horreurs, terreurs et atrocités (*terror, horrid, atrocious*) empilées par l'ultime paragraphe. Causes ou conséquences de cette violence, la même frustration est connue des six protagonistes, punitions et vengeances, revanches et malédictions les occupent pareillement.

Il n'est pas nécessaire de poursuivre : la mémoire horizontale du texte nous fait effectuer le même parcours que le texte lui-même ; sous le discours fragmentaire et hyper-topique des quatre premiers fragments se produisent à tout instant des interpellations et des interfissions de références, se tisse, à l'instar des broderies de Philomèle qui constituent ses vêtements en écriture et en message, une intertextualité interne qui conduit, par polysémie et montage systématiques, à une véritable saturation référentielle. Le paragraphe attribué à l'auteur résume, certes, et rappelle, et prolonge, mais il mélange aussi *in fine* des attributs que son texte n'avait qu'en apparence séparés pour nous en confier le remembrement. « Sort funeste » (*Ill fortune*) renvoie aux quatre ou cinq destins précédents, « contrainte » (*constraint*) évoque tant les avances de Phébus que celles de Térée et la violence faite aux deux messagers incompris, toutes situations qui, pour faire naître la terreur, « engendrent » aussi un art qualifié de « trompeur » (*generate guileful art*). Tous ces inspirés, dit le texte, énoncent notre destin sous forme de devinettes : cachées dans la texture, motifs invisibles ou illisibles, dessins dans le tapis, elles nous réservent un message important au-delà des apparences. Tel est l'archithème qui, se nourrissant de thèmes explicites, invite à une relecture. En effet, si chaque élément du texte proposé invite au déchiffrement, que penser d'un ensemble apparemment disparate ou insensé que nous sommes ainsi directement et explicitement défis de décoder ? Si l'impossibilité de dire engendre le désir et fournit d'indirects talents propres à le satisfaire partiellement, notre propre frustration engendre celui de comprendre et nous invite à nous en donner les moyens.

Nous sommes ainsi perversement faits que la tentation la plus grande naît alors de la contemplation du plus incompréhensible. L'obstacle d'une langue inconnue, par un raisonnement somme toute respectable, dirige notre regard et nos efforts vers lui : nous croyons, toujours, que derrière les mots se dissimule le sens et qu'à déchiffrer un message manifestement codé nous mettrons un terme à l'absurde dérive signifiante de ces textes qui, thématiquement, fonctionnellement, programmatiquement, et comme mimétiquement font naître le désir de sens sans le satisfaire. Alice Le Baron devient, l'espace d'une enquête, notre salut. Elle ne le peut que parce que Barth, si nous ne l'avions remarquée, attire notre attention sur la similitude métrique de son texte et de celui des autres. Dans la brève préface à l'édition anglaise, Barth, plus pervers encore qu'il n'est concevable, fournit généreusement un renseignement dont il prend grand soin de dissimuler les implications essentielles par surcodage culturel : « Leurs divers discours sont métriquement identiques, chacun correspondant à ce qui pourrait constituer en fait le seul rythme verbal que puisse identifier toute personne ayant fréquenté les écoles secondaires améri-

caines avant le jugement de la Cour Suprême Fédérale dans l'arrêt Murray vs. le Comité pour l'Education de Baltimore en 1963 »²⁸⁴. Pour le moment, armés de cette similitude prosodique, notre tâche, en héritiers conséquents de Champollion, paraît claire. Le travail va naturellement consister à observer, au sein du texte mystérieux (fragment n° 5), les redites, les retours, les ressemblances et les traces d'une apparente syntaxe, puis, ainsi que procéda Champollion grâce aux cartouches plurilingues de la pierre de Rosette, à superposer, par calque, les groupements du texte « martien » aux mots ou syntagmes des autres textes occupant des positions similaires. Se pose naturellement ici un problème de fond : ou bien le texte des vaticinations d'Alice Le Baron est original et vérifique et, en ce sens, c'est ce texte qui dicterait la formule rythmique, ainsi que le suggèrent les accents physiquement marqués de ce fragment ; ou bien, ce texte est apocryphe, barthien plus que martien en d'autres termes, et les systèmes d'échos qu'il contient, sa grammaire apparente, ont pu être programmés à dessein pour inviter des rapprochements ironiques. Ainsi, remarquant que la formule « imbà, imbà, imbà » est composée de trois signifiants identiques et utilisée comme troisième segment métrique, on peut être tenté de tirer deux conclusions : l'une indiquerait que les formules qui occupent la même place ont égale valeur sémantique ; ainsi, il serait équivalent d'écrire « soudain je vois tout » *[suddenly I see all]*, « c'est elle qui tisse cette tunique » *[she it is weaves this robe]*, « hier a contemplé Dieu » *[yesterday looked on God]*, « Solomon convoite ton trône » *[Solomon craves your throne]* et « engendre un art trompeur » *[generate guileful art]* : il serait permis de conclure alors de cette écriture distributive du texte que les six formules ont égale valeur de révélation ; de même, il serait équivalent d'écrire « et tout en vain » *[and all in vain]*, « examine-la bien » *[regard it well]*, « aujourd'hui je délire » *[today I rave]*, « méfie-toi de ses dons » *[beware his craft]* et « le désespoir inspire » *[despair inspires]* : on en concluerait que les mots « Singé éru » se font également porteurs d'un désespoir ou d'un avertissement ; enfin, et de même, la « traduction », l'encodage ou la « dissimulation » se cacheraient aussi sous le fragment rythmique suivant qui va d'« Orumo » à « sce-léte ». L'autre conclusion inviterait l'équivalence des trois mots situés au même endroit que les trois « imbà » : art, ruse et création, dans cette hypothèse, seraient une unique et même chose ; la royauté, Salomon et l'ambition seraient synonymes ; tissu, message et artiste se confondraient dans la deuxième strophe, etc. Les hasards programmés de la distribution se feraient source d'un

²⁸⁴ Codage redoutablement efficace puisque, si l'on n'est pas outre mesure étonné de ne pas trouver de lecteur français pour le percer au jour, j'ai eu la surprise de ne guère trouver de lecteurs américains informés exactement du contenu de cette décision de la Cour Suprême. Au demeurant, la jonction entre cet arrêt et un texte particulier ne se fait pas automatiquement chez mes informateurs. Rien n'interdit en effet, dans l'ignorance de cette décision de justice et sur la base du commentaire de Barth, de substituer « La déclaration de fidélité au drapeau », par exemple, autre « motif sonore » éprouvé et toujours en usage, à celui qu'a utilisé Barth et qu'on aurait alors abandonné. La contrainte de l'écriture, sur cette autre base, eût été de même nature, au prix de changements mineurs de thème...

sens ajouté qui deviendrait le message ironique d'Alice Le Baron, l'amateur talentueux pouvant parfaitement descendre jusqu'au niveau des morphèmes pour y faire retentir de bien séduisantes harmoniques de sens. Manifestement, ce piège est à dessein tendu par Barth, que le texte soit ou non apocryphe, en ceci qu'il invite à mimer très exactement l'attitude des auditeurs auxquels s'adressent les glossolalistes sans aucune chance d'être compris : à l'instar de ceux qui confondent les imprécations de Crispus avec les louanges qu'ils lui prêtent, nous ne faisons peut-être que reconduire par l'acte de lecture les *a priori* de notre conviction²⁸⁵. Se contenter de ces maigres découvertes, c'est, qu'on le veuille ou non, reconduire un coupable discours de vérité, dans la mesure où la notion même de message compréhensible est niée par les mises en scène successives. Faire s'arrêter transitivement le jeu kaléidoscopique des fragments sur un sens, sous prétexte qu'on a trouvé un point d'appui, c'est procéder au même type de viol que ceux qui sont présentés dans les premiers fragments ; c'est, nécessairement, mimer à plusieurs degrés la thématique et le mouvement formel même du texte ; c'est donc lui arracher un rôle ou un pouvoir d'ouverture que toute la nouvelle s'attache précisément à lui abandonner.

En tout état de cause, la démarche ne semble point livrer suffisamment de substance pour satisfaire cette quête de sens. Sans doute a-t-elle pourtant le mérite de nous imposer une longue et proche fréquentation d'un fragment de texte dans lequel les mots, dénués de toute signification apparente, obligent à nous concentrer sur les sons, les syllabes et leur mode d'agencement, à favoriser l'indéniable massage rythmique au détriment d'un message par trop évasif. Frustré de signifiés, le lecteur se fait auditeur et se gave de signifiants.

L'ironie ultime de pareille lecture vient alors sans doute du fait que la reconnaissance, la mémoire aidant, du proto-texte ou de l'infra-texte qui décuple le rendement herméneutique de ces six micro-récits, se produit sur le mode, thématiquement exploité ici, de la révélation, de cette même révélation qui, pour les personnages de « Glossolalie », rend la délivrance de tout message impossible ou problématique.

Car à fréquenter trop longuement ces récits égaux, à noyer leurs références partiellement dissemblables sous la mélodie et le rythme qu'ils possèdent en commun, surgit peu à peu des profondeurs de la mémoire et du corps, artésien, le modèle premier et intérieurisé, souvenir intime ou culturel, ou les deux à la fois, de l'agencement des formes sonores qui bâgiaient sous nos yeux, enserrant entre les deux spondées extrêmes du début et de la fin du texte toute une gamme d'iambes, de dactyles, de trochées et de mètres composés dont la combinaison unique fait comme partie du code génétoco-phonétique de l'héritage de l'Occident anglophone, au point que la dite combinaison, depuis Luc (11 : 2-4) et Mathieu (6 : 9-13), servit d'exemple premier à tous les créateurs

285 « To fit my assumptions » dirait W.S. Wilson...

de langues universelles ; l'oreille attentive, tendue pour une écoute structurelle et quasi squelettique, entend venir vers elle la chair nouvelle d'un autre verbe psalmodié selon des accentuations ancestrales : « Our Father, which art in Heaven, hallowed be thy name. Thy Kingdom come. Thy will be done on earth, as it is in heaven. Give us this day our daily bread. And forgive us our debts, as we forgive our debtors. And lead us not into temptation, but deliver us from evil : for thine is the kingdom, and the power and the glory, for ever. Amen »²⁸⁶.

Alors se redéploie le texte, avec une puissance de corrosion et de subversion infiniment supérieure à celle que Barth, dans une remarque de la préface, n'est officiellement disposé à admettre. Car en effet — et je laisse le lecteur aux délices potentielles d'un jeu de correspondances qui font se superposer au mot « mal » de la « Lord's Prayer » aussi bien le mot « soldats » que le mot « violée », le mot « erreur » et le mot « frustration » aussi bien que le mot « bénédictions », qui font se superposer au premier « cieux » de la prière les mots attendus de « Phœbus », de « sœur », et d'*« altesse »*, mais aussi, *in cauda venenum*, le mot « terreur » —, non seulement il est loisible alors de se livrer aux ironiques expansions de sens qu'avaient déjà permises les comparaisons terme à terme du texte d'Alice Le Baron et des cinq autres récits, mais la thématique générale se surprend alors à jouer d'elle-même contre son contraire, transformant un récit déjà dédoublé en texte que la mise en perspective met inexorablement en fuite.

Une fois cette correspondance reconnue, nous dit Barth, « ce que la fiction peut avoir d'insupportable [...] délivre son double message : que le langage est parfois un code complexe [*compound code*], et que la découverte d'une énorme complexité sous une surface de simple apparence peut causer plus d'épouvante que de plaisir. Par exemple : le labyrinthe de tunnels creusés par les termites dans vos solives, les intrications d'un cancer dans son sein parfait, la psychopathologie de la vie quotidienne, l'Auschwitz d'une fourmière qu'un enfant, sans y penser, asperge de DDT, les atomes en furie dans une goutte d'encre — bref, tout ce que l'on examine avec une curiosité suffisante ». Dont acte. Mais, pour véritablement « épouvantable » que soit le renversement rhétorique de ces figures de la foi et de la croyance en les pouvoirs de la langue ou des langues, il serait bon de ne pas en rester là. Outre que la reconnaissance de la base rythmique du texte confère une sémantique nouvelle à chacun des fragments (on jugera de la dynamisation de « plus jamais » [*no more*], « la mort » [*death*] et « et la vôtre » [*and yours*] par le mot « Amen », du clin d'œil attribuable à un « qu'il en soit ainsi » [*so*

286 L'affaiblissement contemporain des pratiques religieuses n'implique pas que je donne ici le texte du « Notre Père » en français ; c'est qu'il en va ici comme ailleurs : un rythme et quelques paroles suffisent aux reconnaissances, les familiarités survivant aux usages. Michel Deguy a expliqué pourquoi il importe d'*« in-effacer le devenu-incroyable »*...

be it] dont l'unique occurrence dans le texte se trouve précisément dans le fragment où l'*« Amen »* original eût pu être conservé, de la jubilation des deux derniers mots du texte (*« ou une prière »*) qui, par *« Amen »* interposé, invitent à une découverte que tout le texte s'impose à la fois d'interdire et de rendre possible), — cette reconnaissance, donc, fait apparaître à l'envi la possibilité de plusieurs degrés de lecture.

Ainsi, ce texte bref, énigmatique, dénué de toute unité et de toute cohérence discursive apparentes serait-il le lieu où l'écriture nous dispense au moins cinq leçons :

Selon la première, la thématique de l'engendrement et de l'émission du message codé ou dissimulé par une révélation de nature transcendante peut à son tour engendrer une œuvre d'art dont la ruse ne serait pas moindre, la forme mettant en abîme non seulement la forme mais le thème ; deuxièmement, dans la mesure où l'écriture de ce texte s'appuie exclusivement, pour la forme, sur un modèle fixé et non modifiable, que le générateur, toujours, plie les signifiants du texte engendré à ses besoins. C'est dans cette mesure qu'il devient possible de repérer sous des formes maladroites, voire néologisantes (telles, par exemple le lourd adverbe *« costilily »* [coûteusement] et le quasi impossible superlatif *« senselessest »* [le moins sensé qui soit]) des traces — presque un aveu ou un indice — de l'appareillage matriciel. Et l'on appréciera à sa juste valeur la performance quasi oulipienne de John Barth qui exploite ici, par programme, à la fois le potentiel heuristique des « contraintes », formelles cette fois, et le potentiel thématique de celles, physiques, des protagonistes des fragments. Nous apprenons aussi que les « jaseurs », les êtres au babil inspiré de tous les temps — Grecs, Camisards, Jansénistes, frères mendiants du 13^e, Shakers ou Baptistes, Rois de l'Ancien Testament, Samuel, Paul ou Montanus — sont des créateurs à l'égal d'autres artistes du verbe, j'ai nommé les poètes, en ceci que leur usage de la parole est, par définition jakobsonienne, intransitif et que la communication n'est pas de leur ressort. Si, pour citer Joë Bousquet, « la poésie est la parole de la parole », alors l'intransitivité respective de la prière et de ce texte, redoublée du repli de la pensée/récit sur un corps/mesure, pour se moquer un peu des transcensions communément reconnues, nous dit en même temps deux choses : d'abord que les transcensions s'inventent aux seules fins de fournir un débouché à la parole suppliante qui dit son désir d'altérité et proteste contre son incapacité à signifier ; ensuite que l'art naît de contraintes identiques, qu'il est condamné à la ruse et au métaphorique comme la prière s'élève pour transformer la méditation en vocatif ou en apostrophe et personnaliser l'absence, que parler ou prier c'est combler un vide comme écrire c'est enfermer du blanc. En quatrième lieu, nous sommes invités à penser que les mystères et les horreurs de notre condition, résumés par l'échantillon de mythes et de fictions dont il est ici fait usage, sont largement le fait de notre situation de parole, que la connaissance, de quelque nature qu'elle soit, ne saurait passer

par la parole sans constituer une connaissance différente, que la langue est de nature à troubler la communication et qu'il ne sert peut-être de rien aux écrivains, même couronnés [*aurelled*], de prétendre à une inaccessible clarté, que, si la présence est désir, l'absence réel et la nature énigme, toute écriture, fidèlement, au fond, est un chiffre. Car on comprendra enfin qu'une forme pareille peut de fait se réclamer d'un réalisme des lointains : logique ironique et native de l'appariement d'une signification qui refuse de se figer en signification et de la pure déclinaison d'un paradigme prosodique. « Glos-solalie », dirait-on, s'adresse au sens autant qu'à notre appétit de sens, et lui dit, et leur dit, et nous dit : « Circulez, il n'y a rien à voir ».

Au lecteur familier des autres textes entrant dans la composition du recueil *Perdu dans le labyrinth* (une nouvelle éponyme est située en son cœur, un nombre égal de textes (sept) s'épandant de part et d'autre), ce texte dit aussi, en raison de la place qu'il occupe, entre le manque à dire de « Titre » et l'éternel recommencement de « Histoire d'une vie » que le verbe poétique est, seul, alternatif au discours. Par sa liaison structurelle avec « Water-Message » [à la fois « filigrane » et « bouteille à la mer » : lecture « au travers » et appel de détresse] et leur commune opposition aux récits fondés sur le mythe (« la Ménélaïade ») et la fiction biographique (« Autobiographie »), il dit également que l'absence de message, ou encore le récit non-scriptible ou non-lisible, sont moins fallacieux que le récit de faits prétendument avérés, qu'il faut savoir aimer ses fictions comme telles, se rendre compte qu'elles seules nous séparent du néant, ne pas compter sur un accès transitif au réel.

Mais ceci, comme nous force à le dire tout changement de contexte, et comme y invite le moment, est, nécessairement, une autre histoire.

Parabole

« Pourquoi écrire ?

... Parce qu'au début était le geste, ainsi qu'au moment de la fin à venir : et qu'entre temps nous n'avons que des mots...

... Parce que la plume, si courte soit-elle, projette une ombre longue (sur nulle surface, il faut le dire)... »

Robert Coover

Anneaux, hélices, spirales. Paraboles...

Moebius prête sa forme au « labyrinthe » de Barth : « Il était une fois une histoire qui commençait par/Il était une fois une histoire qui commençait'... » « L'hélice volubile du désir » fait tourner les fictions de Wilson, « tordues » vers leurs « *a priori* ». A travers « la lentille sensible » polie par trois brefs récits de Robert Coover², se nouent les courbes pleines et déliées des fantasmes, du réel et de l'écriture : « parabole » gracieuse des casseaux du cruchon d'une laitière (« *The Milkmaid of Samaniego* ») qui tombent dans le flux d'un torrent quand se brisent les formes héritées (« Adieu, mots, traces, notions, idées ») ; large paraphe d'urine qui perfore la neige de « *Scene for "Winter"* » pour écrire : « J'AI FAIT CELA » ; parcours trébuchant d'un lépreux qui inscrit son amour et sa mort sur le sol du désert (« *The Leper's Helix* »).

Ailleurs : nom gravé dans l'écorce, tatouage, pointe de clou sur un mur, marques folles du « tagueur » ; ici « l'hélice du lépreux » : autre opération sur un champ ; sous l'effet d'autres contraintes :

Sur l'immense réserve du désert, sous l'insupportable soleil, un lépreux s'avance³. Trébuchant d'un pas lourd et brisé, il s'arrache à sa cage de

1 « *Frame-tale* », *Perdu dans le labyrinthe*.

2 Robert Coover, *Pricksongs & Descants* (1969), Picador : 1973.

3 « L'hélice du lépreux », id., pp. 143-5.

silence et de feu, s'éloigne du centre du cercle que veut décrire autour de lui la voix qui cherche à le rejoindre et l'etreindre au point exact de ses commencements, à se taire au lieu même où naquit sa parole, à le prendre, atterrée, dans l'arc de ses bras. Il part à sa rencontre, prend les évolutions amoureuses des mots qui l'inventent pour une fuite, un mouvement de retrait, un geste de dégoût. L'éloignant du foyer, son itinéraire déforme et tord la directrice. L'hélice se dessine sous l'effet composé d'un rond qui se veut droit et d'un vecteur infléchi par l'imploration. La voix progresse. Le lépreux marche. Sa chair est écorchée, sa peau est une horreur, son haleine est affreuse, sa langue est noire ; la mort est au bout de ses pas. Dessinant les arcs que tendent pour elle répulsion et désir, lentement, pour n'avoir pas à tracer d'autres cercles avant d'être rejointe, la voix tourne, effrayée, amoureuse. Langue pendante et torturée de soif, pommettes à blancheur d'os, chair de mica, l'agonisant s'avance, écailleux, progresse à pas comptés dans les trous et les bosses, des fragments de sa peau tombent en pétales de sable. La sueur, le pus, le sang ; la bave, les larmes et l'encre. La poussière qui s'élève lui masque un peu les traits. Son regard est aveugle.

Beige, ocre, rouge et grise, une passion s'écrit au plancher du désert. Aux lambeaux de la chair répondent des phrases que leur avancée déchiquette. Au bout est le silence. De l'autre côté des mots, le graphe. « Mathématiques insensées », géométrie d'un cri, mouvement condamné sur programme, fascination de la mort, douleur et désir d'inscription. Griffer le sol, faute de mieux, puisqu'il n'est plus possible d'enterrer la souffrance. Effroi, compassion, amour, violence. Appel. Signes. S.O.S. codé de cailloux blancs sur la plaine : l'écrire est le salut.

« Nous nous retournons pour accueillir le lépreux. Nos mains, mes mains surgissent devant nous... Sa chair collante et froide s'attache à nous, moi » « Purge des révulsions » « Sous le soleil du désert. Nous attendons, comme il nous a, vous a, attendus. Désespérés de besoin, avec terreur pourtant. A quel épouvantable jeu allez-vous jouer avec nous ? moi. » Terre de mienne ?

Traces. Dessin de ce récit qui arrache à la mort et qui traduit le temps en espace, transcrit le corps en parole, boucle le désir en figures. Passion ; élan ; horreur ; repli des fins sur la volonté d'un début : sur les plats du désert, les dessins d'une plume. Fictions.

Ocres des sables, argiles rouges. Sang noir.

Sur un disque qui tourne.

Lumière.

Paris, mai 1994

Bio-bibliographies

N.B. Les titres en gras renvoient aux ouvrages plus particulièrement étudiés dans les différents chapitres. En leur absence, c'est l'ensemble de l'œuvre qui fait l'objet de l'étude.

John BARTH est né en 1930 ; il enseigne à Johns Hopkins.

The Floating Opera (1956 — *L'Opéra Flottant*, Gallimard : 1968, tr. H. Robillot).

The End of the Road (1958 — *Fin de parcours*, Balland : 1990, tr. F. Pergola).

Giles Goat-Boy (1966 — *L'Enfant-Bouc*, Gallimard : 1970, tr. M. Rambaud).

The Sot-Weed Factor (1960).

Lost in the Funhouse (1968 — **Perdu dans le Labyrinthe**, Gallimard : 1972, tr. M. Rambaud).

Chimera (1972 — *Chimère*, Gallimard : 1977, tr. M. Rambaud).

LETTERS (1979).

Sabbatical (1982 — *La croisière du Pokey*, Seuil : 1991, tr. M. Doury).

The Tidewater Tales (1987).

The Last Voyage of Somebody the Sailor (1991).

Un recueil d'essais, *The Friday Book*, est paru en 1984.

Raymond CARVER est né en 1939, dans l'Orégon ; il est décédé en 1988.

Put Yourself in my Shoes (1974).

Fires (*les Feux*, Ed. de l'Olivier : 1991, tr. F. Lasquin).

Will you Please Be Quiet, Please ? (1976 — *Tais-toi, je t'en prie*, Mazarine : 1987, tr. F. Lasquin).

Furious Seasons (1977).

What We Talk About When We Talk About Love (1981 — *Parlez-moi d'amour*, Mazarine : 1986, tr. G. Rolin).

The Pheasant (1982).

Cathedral (1983 — *les Vitamines du bonheur*, Mazarine : 1985, tr. S. Hilling).
If It Please You (1984).

Where I'm Calling From (1988 — *les Trois roses jaunes*, Payot : 1989, tr. F. Lasquin).

Elephant (1988).

No Heroics, Please (1991 — *N'en faites pas une histoire*, Ed. de l'Olivier : 1993, tr. F. Lasquin).

Il est également auteur de poèmes : *Near Klamath* (1968), *Winter Insomnia* (1970), *At Night the Salmon Move* (1976), *Where Water Comes Together with Other Water* (1985 — *Là où les eaux se mêlent*, Editions l'Incertain : 1993), *Ultramarine* (1987).

Un étrange montage, fondé sur un choix de textes utilisé pour son film (« *Short Cuts* ») par Robert Altman, a également été publié en français : *Neuf histoires et un poème*, Ed. de l'Olivier : 1993, tr. G. Rolin, F. Lasquin, S. Hilling et J.P. Carasso.

Stanley ELKIN est né en 1930 à Brooklyn, il enseigne à Washington University, à St Louis, dans le Missouri.

Boswell (1964).

Criers & Kibitzers, Kibitzers & Criers (1965).

A Bad Man (1967 — *Un sale type*, Veyrier : 1977).

The Dick Gibson Show (1971).

Searches & Seizures (1973 — l'un de ces trois romans brefs, « *The Bailbondsman* » est paru sous le titre *le Marchand de liberté*, Alinéa : 1985, tr. J.P. Carasso).

The Franchiser (1976).

The Living End (1979 — *Au commencement était la fin*, Laffont : 1981).

Stanley Elkin's Greatest Hits (1980).

George Mills (1982).

The Magic Kingdom (1985 — *le Royaume enchanté*, Plon : 1993, tr. C. Maniez).

Early Elkin (1985).

The Rabbi of Lud (1987).

The MacGuffin (1991).

Van Gogh's Room at Arles (1993).

Il est également l'auteur d'un recueil d'essais : *Pieces of Soap* (1992) et d'une pièce de théâtre *The Six-Year Old Man* (1987).

William H. GASS est né en 1924 dans le Dakota du Nord ; il enseigne la philosophie à Washington University, à St Louis, dans le Missouri.

Omensetter's Luck (1966 — *la Chance d'Omensetter*, Gallimard : 1969, tr. M. Dulac).

In the Heart of the Heart of the Country (1968 — *Au cœur du cœur du pays*, Gallimard : 1973, tr. E. Janvier, et *Au cœur du cœur de ce pays*, Rivages : 1989, tr. M. Chénetier et P. Gault).

Willie Masters' Lonesome Wife (1968).

On Being Blue (1976).

The First Winter of my Married Life (1979 — Extrait de *The Tunnel*).

The Tunnel (1994).

Il est également l'auteur de trois volumes d'essais : *Fiction and the Figures of Life* (1970) ; *The World Within the Word* (1978) et *Habitations of the Word* (1985).

John HAWKES est né en 1925 ; il a enseigné à Brown University (Providence, R.I.) jusqu'en 1988.

The Cannibal (1949 — *le Cannibale*, Denoël : 1972, tr. R. Daillie ; rep. Seuil : 1992).

The Beetle Leg (1951 — *la Patte du scarabée*, Seuil : 1989, tr. M.F. de Paloméra).

The Owl (1954 — *le Hibou*, Alinéa : 1985, tr. Ph. Jaworski).

The Lime Twig (1961 — *le Glau*, Denoël : 1978, tr. A. Golem).

Second Skin (1964 — **Cassandra**, Denoël : 1968, tr. J. Bernard ; rep. Seuil, 1994).

Lunar Landscapes (1969).

The Blood Oranges (1971 — *les Oranges de sang*, Denoël : 1973, tr. A. Delahaye).

Death, Sleep and the Traveler (1974 — *la Mort, le sommeil et un voyageur*, Denoël : 1975, tr. J. Bernard).

Travesty (1976 — *Mimodrame*, Denoël : 1976, tr. M. Jaworski).

The Passion Artist (1979 — *l'Homme aux louves*, Papyrus : 1981, tr. A.D. et E. Pieiller).

Virginie : Her Two Lives (1981 — *les Deux vies de Virginie*, Belfond : 1983, tr. C. Malroux).

Adventures in the Alaskan Skin Trade (1985 — *Aventures dans le commerce des peaux en Alaska*, Seuil : 1987 ; tr. M. Doury).

Innocence In Extremis (1985 — *Innocence in extremis*, Seuil : 1987, tr. M. Doury).

Island Fire (1988).

Whistlejacket (1988 — *le Photographe et ses modèles*, Seuil : 1989, tr. M. Doury).

Sweet William (1993).

Toby OLSON est né en 1937 à Philadelphie, il enseigne à Temple University, à Philadelphie.

The Life of Jesus (1976).

Seaview (1982 — *Seaview, U.S.A.*, Les Belles Lettres : 1993, tr. B. Hoepffner).

The Woman Who Escaped from Shame (1986).

Utah (1987).

Dorit in Lesbos (1989).

At Sea (1993).

Poète, il a publié quinze recueils : *Maps* (1969) ; *Worms into Nails* (1969) ; *The Brand* (1970) ; *Pig's Book* (1970) ; *Vectors* (1972) ; *Fishing* (1973) ; *The Wrestlers and Other Poems* (1974) ; *Changing Appearance* (1975) ; *Home* (1976) ; *Doctor Miriam* (1977) ; *Aesthetics* (1978) ; *The Florence Poems* (1978) ; *Birdsongs* (1981) ; *We Are the Fire* (1984) et *Unfinished Building* (1993).

Alexander THEROUX est né en 1939 dans le Massachusetts, où il vit.

Three Wogs (1972).

Darconville's Cat (1981).

An Adultery (1987).

Un essai, *The Primary Colors*, paraîtra en 1994. Il travaille à un nouveau roman.

William S. WILSON est né en 1932 à Baltimore, il vit à New York. Il est également critique d'art.

Why I Don't Write Like Franz Kafka (1977). Certaines nouvelles de ce recueil sont parues dans *le Nouveau Commerce, Europe* et *la Main de Singe*.
Birthplace : moving into nearness (1982).

Collection off/shore dirigée par Pierre-Yves Pétilon

— *Melville « Le désert et l'empire », Philippe Jaworsky*

— *L'aventure et son double. Le moi et le monde chez R.-L. Stevenson,*
Jean-Pierre Naugrette.

Aztlán. Terre volée, terre promise ; les pérégrinations du peuple chicano,
Yves-Charles Granjeat.

— *Genèse de la lumière — Biographie seule — Canon*, poèmes de Jaime
Siles traduits et présentés par Laurence Breysse.

SGRAFFITES ENCRES & SANGUINES

Neuf études sur
les figures de l'écriture
dans la fiction américaine
contemporaine

- **"Sgraffite"**:

"procédé de décoration murale en camaïeu, par grattage d'un enduit clair sur un fond de stuc sombre".
Signes nés "du dessous"...

- **Les "encres"**,

on se rappellera qu'elles naissent de la brûlure ; que, comme les fusains, elles tiennent leur noirceur d'avoir connu le feu.

- **"Sanguines"**,

enfin, seraient ces œuvres qui rapprochent explicitement la carnalité des corps de l'activité d'écriture et de profération. Traits bistrots et encre noire, alors, le céderont au rouge de l'hématite.

Ces neuf essais explorent la figuration de l'écriture et de l'inscription dans la fiction américaine d'aujourd'hui. Il y est question d'écrivains souvent méconnus en France mais qui, néanmoins, représentent certaines des tendances les plus importantes de la littérature contemporaine : Barth, Carver, Coover, Elkin, Gass, Hawkes, Olson, Theroux, Wilson.

Réserve, traces, dessins, griffures : dans ces productions novatrices, l'accent ne tombe pas sur les thèmes mais sur la nature du geste littéraire. "All-over", "American graffiti", "action writing" ? Peut-être ; recherche accrue, en tout cas, sur le pouvoir d'expression qui demeure dans les formes quand on en a fini des pratiques de langue que Mallarmé disait "commerciales"; écritures héritières de Cy Twombly, de Jackson Pollock, de Mark Tobey...

Marc Chénetier enseigne la littérature des États-Unis à l'École normale supérieure (Fontenay/St. Cloud). Son essai sur la fiction américaine depuis 1960, *Au-delà du soupçon*, est paru au Seuil en 1989. Il traduit nombre d'auteurs contemporains.

Photo de couverture : Marc Chénetier



Prix : 150 f

ISBN 2-7288-0195-9